



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA EICOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOSSOCIOLOGIA DE COMUNIDADES  
E ECOLOGIA SOCIAL

**PILAR ROCHA RODRIGUES**

## **Máscaras Cartográficas:**

Reflexões ético-artísticas sobre o lugar do cuidado na produção do corpo-pesquisador.



Rio de Janeiro  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA EICOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOSSOCIOLOGIA DE  
COMUNIDADES E ECOLOGIA SOCIAL

Pilar Rocha

**Máscaras Cartográficas:**

Reflexões ético-artísticas sobre o lugar do cuidado na produção do corpo-pesquisador.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social – EICOS, como cumprimento de etapa para obtenção do grau de Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social.

Orientadora: Samira Lima da Costa

Rio de Janeiro  
2021

### CIP - Catalogação na Publicação

R672m Rocha Rodrigues , Pilar  
Máscaras Cartográficas: Reflexões ético  
artísticas sobre o lugar do cuidado na produção do  
corpo-pesquisador. / Pilar Rocha Rodrigues . -- Rio  
de Janeiro, 2021.  
60 f.

Orientador: Samira Lima da Costa.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa  
de Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e  
Ecologia Social, 2021.

1. processos psicossociais. 2. cuidado. 3.  
memória. 4. corpo. I. Lima da Costa, Samira, orient.  
II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.






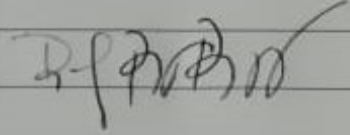
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Instituto de Psicologia

Programa EICOS – Pós-Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social

### Ata de Defesa de Mestrado

Às 09:00 hs do dia **09/12/2021**, o(a) aluno(a) **PILAR ROCHA RODRIGUES** (registro nº. 119001640), se submeteu à banca examinadora composta pelos Professores Doutores - membros efetivos: Samira Lima da Costa, CPF nº 017.646.317-81(orientadora e presidente da banca), Maria Paula Cerqueira Gomes, CPF nº 956.901.827-53 e Tarcila Lima da Costa, CPF nº 042.003.847-79; membros suplentes: Ricardo Lopes Correa, CPF nº 339.227.528-02 e Emílio Nolasco de Carvalho, CPF nº 031.129.297-64. O trabalho do(a) aluno(a), intitulado "**Máscaras Cartográficas: Reflexões psicossociais e ético-artísticas sobre o lugar do cuidado na produção do corpo-pesquisador**" foi: (x) aprovado, devendo entregar a versão final encadernada no prazo de 60 dias; (x) aprovado condicionalmente, devendo apresentar os ajustes exigidos pela banca, no prazo máximo de 90 dias\*; ( ) reprovado. **APROVADA**, a aluna faz jus ao título de **Mestre em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social**. Na forma regulamentar, foi lavrada a presente ata que é abaixo assinada pelos membros da banca e pelo(a) aluno(a).

Banca:

Orientador(a):  \_\_\_\_\_  \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
Aluna:  \_\_\_\_\_

Observações: O trabalho foi aprovado pela banca, recomendando-se pequenos ajustes para sua versão final.

**Atestado de cumprimento das exigências\***

O(A) aluno(a) cumpriu as exigências e a partir desta data e tem \_\_\_\_\_ dias para entregar a versão final encadernada.

Assinatura do Orientador

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**RESUMO:** A presente dissertação discorre sobre a construção do corpo pesquisador no encontro das áreas entre arte e a saúde, e tem como estopo minha trajetória artística e as estratégias de acesso à memória, assim como os desdobramentos de tal acesso. Parte de algumas experiências vividas como oficina de arte no campo da saúde mental, assim como experiências com o projeto de extensão Laboratório de Sensibilidades e Devires da Faculdade de Medicina da Ufrj; e como estas experiências reverberaram no corpo vibrátil da pesquisadora em processo de constituição.

**Palavras-Chave:** processos psicossociais, cuidado, corpo, memória

**ABSTRACT:** The present dissertation discusses the construction of the research body in the meeting of the areas between art and health, and has as its starting point my artistic trajectory and the strategies of access to memory, as well as the consequences of such access. It starts from some experiences lived as an art workshop in the field of mental health, as well the experiences with the extension project Laboratory of Sensibilities and Becomings of the Faculty of Medicine of Ufrj; and how these experiences reverberated in the researcher's vibrating body in the process of constitution.

**Keywords:** psicosocial process, care, body, memory

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a todos que me acompanharam nesse processo.

À minha orientadora Samira Lima da Costa pela acolhida generosa.

Eduardo, meu companheiro que me sempre me nutre daquilo que mais importa: amor, companheirismo e alegria.

À Carol Martins, Camila Fersi e a todos do Campo Aberto, amigos do corpo como festa.

Ao Jonas Hoccherman, amigo que se transformou em cuidador nos momentos mais frágeis.

À minha amiga, parceira e mãe, que me apoia em todas as empreitadas.

À minha amiga, parceira e filha, pela esperança no futuro.

## LISTA DE IMAGENS:

- 1) Perfil Provisórios
- 2) Pedra papel
- 3) Lunáticos
- 4) Galácticos
- 5) Perfil provisório 2
- 6) Primo It
- 7) No me toques 1
- 8) No me toques 2
- 9) No me toques 3
- 10) Pedra Papel 2



## SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO.....	07.....
1. INTRODUÇÃO.....	08.....
1.1 A memória é pela pedra .....	09
1.2 Eu-mestranda .....	13
1.3 A construção do corpo pesquisador .....	15
1.4 Implicações de um corpo estrangeiro – da pele aos pelos .....	17
2 METODOLOGIA? O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR <i>OU</i> HODOS-METÁ, A TRAIÇÃO - <i>OU</i> O DEVIR PESQUISADOR.....	19
2.1 Sobre cartografias e cartógrafos .....	20
2.2 Lentes multidimensionais .....	23
2.3 O olhar como espelho .....	25
3. RESULTADOS E ANÁLISE.....	26.....
3.1 Narrativas da memória – Laboratório de Sensibilidades e Devires (LSD) .....	27
3.2 Narrativas de memória – encontros com o cuidado no CAPS .....	32
3.2 Produção ensaística “ <i>máscaras cartográficas</i> ” .....	37
3.3 Reflexões Sobre o processo produtivo, criativo: Eu, <i>doula</i> de outros Eus .....	46
4. CONSIDERAÇÕES INCONCLUSAS.....	47.....
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58.....

## APRESENTAÇÃO

A presente pesquisa se dedica a visitar e dialogar com fragmentos da memória dos processos de gestação e parto de um corpo-artista-cuidador-pesquisador, em continuum, tomando como suporte fragmentos de narrativas autobiográficas e o ensaio fotográfico "*Máscaras Cartográficas*". O estudo é uma tessitura de experiências intercessoras entre a arte, o cuidado em saúde e as dinâmicas acadêmicas enquanto produção de subjetividade. De que maneira as inquietações que o processo de mestrado me suscitam, e de que forma essa tensão constitui meu corpo pesquisador: a experiência da arte que fundamenta minha formação na área da psicossociologia e os desafios e dificuldades que o mundo do trabalho em saúde mental me apresentava, assim como a produção e dinâmicas no campo acadêmico através do projeto de extensão. Originalmente, meu projeto de mestrado versa sobre o Laboratório de Sensibilidade e Devires (LSD), um projeto de extensão da Faculdade de Medicina da UFRJ que envolve arte, escuta e devir no cotidiano acadêmico. Porém, recentemente tive a oportunidade de trabalhar como oficina de arte na rede de saúde mental da cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro. Foi um período intenso e bastante proveitoso, de muito aprendizado e reformulação – de conceitos e de mim mesma.

No primeiro capítulo, apresento minha trajetória no campo da arte e meu encontro com o campo do cuidado, levando-me ao exercício de investigar o pensar-pesquisar que, hoje, me constitui pesquisadora do encontro entre estes campos.

No segundo capítulo apresento o método – ou anti-método – da cartografia enquanto recurso no qual apoio minha caminhada e elaboro minhas interrogações.

No terceiro capítulo apresento, de modo ensaístico, as experiências que me propiciaram experimentar e refletir sobre esta composição polifônica e multifacetada que é a construção do corpo-artista-pesquisador. Tais experiências, gestadas e geradas a partir do encontro entre arte, cuidado e pesquisa, emergiram das memórias vivas e criativas que experimentei como parte deste percurso.

No quarto capítulo apresento reflexões inconclusivas, buscando mais abrir pontes e brechas do que fechar raciocínios.

## 1. INTRODUÇÃO



Imagem: Perfil Provisório, Interferência urbana, 2007.

O cerne desta pesquisa é o caráter processual e as observações e detecções das modulações e afetabilidades do vivido, nos encontros, afecções e fricções de corpos, campos e dimensões da experiência sensível.

Neste sentido, cabe trazer aqui os caminhos que atravessei e que me atravessaram, as experiências que me constituem, bem como os encontros teóricos e reflexões que apoiam este trecho do caminho.

### 1.1 A memória é pela pedra

Produzi a série *Quarto*, que consistia em uma série de fotografias que tinha tirado do meu quarto durante a adolescência, no primeiro curso que fiz no Parque Lage de fotografia em 2000, com Denise Cathilina. A *Série Quarto* levou aproximadamente uns doze anos para se solidificar (ainda existem alguns trabalhos em andamento dessa série), mas era basicamente uma série de fotos que tirei do meu quarto com diferentes ângulos. Depois fiz algumas centenas de cópias e fragmentei seus elementos (recortando a cama, o tapete, a mesa) e os reagrupava, de modo que não era possível identificar de cara que se tratava de uma cama, ou de um tapete. Era preciso se aproximar um pouco para entender a imagem. A composição final mais parecia uma padronagem abstrata, mas na verdade nada mais era que uma imagem verossimilhante fragmentada e reorganizada. Tanto a *Asa*<sup>1</sup> (tapete) como o *Ninho*<sup>2</sup> (cama) têm uma relação de caos e ordem, de proliferação e arranjo.

Com o ‘resto’ daquelas imagens, sobravam as partes de chão da foto. Pois foi com o resto da fragmentação que fiz o pequeno livro *Ocos*<sup>3</sup>. Repetição, fragmentação e composição, eram esses os procedimentos chaves dessa série. Como é comum nos processos artísticos, quando temos uma ideia, é nosso dever tentar extrair dela o seu máximo de possibilidades. Os desenhos *Edificação*<sup>4</sup> é um dos desdobramentos das fotos do tapete. Escolhi um fragmento do tapete, dupliquei a imagem e então repeti esse gesto em uma espécie de garatuja. Não era um desenho de observação naturalista, mas seria um rabisco dos caminhos que fazia meu olhar ao percorrer aquela imagem. E nesse caso, a mão e olhos são um só. Essa série começou em 2000, quando tirei as fotos e fiz as primeiras colagens e ficou guardada por um longo período. Na época eu tinha 14/15 anos. Só fui finalizar a série em 2012, quando estava terminando a graduação. Acabou sendo a série do TFG (Trabalho Final de Graduação) junto com outros

---

1 Slide 01 do anexo de imagens.

2 Slide 02 do anexo de imagens.

3 Slide 03 do anexo de imagens.

4 Slide 04 do anexo de imagens.

desdobramentos que surgiram na época, como o vídeo *Espontaneidade Estratégica*<sup>5</sup> e a colagem sonora *Ostra*<sup>6</sup>.

Vale ressaltar que durante este período de confecção da série, meu quarto não era apenas onde eu vivia, mas também meu ateliê, meu espaço de criação de um universo pessoal, de um repertório poético que seria estopo para tudo que viria em seguida.

O vídeo *Espontaneidade estratégica* surgiu como uma brincadeira, mas que indica um certo elogio ao caos, pai de nós todos. O áudio *Ostra* foi desenvolvido em 2012, na ocasião de uma residência artística na Malásia. Foi gravado de improviso em um parque em Ipoh, norte do país, com a colaboração do artista sonoro Kamal Sabran. Foi a saudade dos meus amigos que me levou a cantar. Fomos para um parque e lá gravamos a primeira voz. Cantei o que me veio na cabeça. Depois escutei a primeira voz e gravei a segunda por cima, e logo depois mais alguns sussurros em cima das duas primeiras. Chegando no Brasil, adicionei um áudio em que recito um fragmento do Livro do Desassossego, de Bernardo Soares, um dos heterônimos de Fernando Pessoa e um depoimento da artista Carolina Cortes. Apenas as vozes recitadas foram editadas, o fundo cantado não sofreu nenhuma edição de quando foi feito em puro improviso.

Os *Perfis Provisórios* foram um dos primeiros trabalhos pensados para fora das paredes do quarto. Consiste em engessar o participante da cabeça aos pés, mas apenas em um dos lados, utilizando de alguma estrutura arquitetônica para fixar o perfil. Tinha mesmo essa ideia de pensar o perfil como uma carapaça de um corpo que se transforma, indicando ali o vestígio daquela presença.

Os trabalhos relacionados com cabelos surgiram na verdade por uma situação familiar. Chegaram até as minhas mãos (presente da minha avó) o primeiro cacho do meu bisavô (de 1901), um pequeno cacho encaracolado louro, de quando ele tinha um ano de idade; e um longo e farto rabo de cavalo dourado, que fora da minha mãe na adolescência. Até hoje nunca fiz nada com nenhum desses cabelos, mas de certa maneira foram eles que iniciaram o meu interesse por esse tipo de troféu, um vestígio de intimidade que carrega uma energia e informação pessoal e intransferível, todo nosso *dna* está aí impresso. A Série *Pele*, assim como a Série *Quarto*, vem das primeiras experiências de adolescência, de descobrimento do próprio corpo. Lembro até hoje meu espanto ao ver meus pelos grudados em um pedaço de celofane, arrancados por aquela cera dourada. Como era bonito! Desde então, coletei cabelos meus, de namorados, de familiares. Daí nasceram outros trabalhos, como *Führer* e *Hiel, Hitler!*, todos utilizando meus pelos pubianos sobre cera de abelha. Veja, hoje a moda é outra,

---

5

6

se depila tudo para ficar como criança, contou-me recentemente uma depiladora – o que nos mostra que estamos de mal a pior -, mas na década de 2000/10, a moda era o bigode. E esse bigode tinha nome, o bigode de Hitler. É interessante observar como é curioso (para não dizer cruel) a dita depilação brasileira, que faz tantos adeptos mundo afora. É comum as mulheres que moram na cidade do Rio de Janeiro e que têm o costume de irem a praia, frequentarem as casas de depilação espalhadas pela cidade. Pois nestes estabelecimentos, caso a cliente não especifique detalhadamente de antemão a sua preferência pubiana, a pessoa sai com um bigode nazista desenhado no sexo. Mais de uma vez me vi adentrando uma daquelas cabines terríveis e por esquecimento, não orientava antes a forma desejada para minha vulva. Quando eu via, lá estava eu com um bigode de Hitler estampado na pelve. Mais de uma vez no final da sessão me dizia a nossa carrasco contemporânea, digo, depiladora: “- Pronto, agora está limpinha.” Mas a verdade é que eu já estava limpinha, porque tomara banho antes de sair de casa para me depilar. Ao ver todas aquelas cabines, uma do lado da outra, era impossível não imaginar uma produção em massa de bigodes de Hitler sendo replicados nas vulvas cariocas. Será que isso não nos afetou em nada? Consumimos há tempos a padronização dos nossos corpos e sem nem ao menos pensar nas consequências psíquicas que isso leva ao longo do tempo? Pois acredito que o bigode de Hitler depilado nas vulvas em massa durante algumas décadas não está tão distante do flerte escancarado com o fascismo que vivemos hoje. Essa higienização dos corpos raspados (para além das vulvas, vide as cabeças dos presos e dos loucos) não passa de uma formatação, tanto física como subjetiva, porque é exatamente a mesma marcação do gado que identifica seu dono. Essa construção imagética é muito nossa, essa padronização dos corpos é muito nossa, essa marcação do que pode ou não o corpo feminino é *made in Brazil*, e conquistou status de exportação. Precisamos aprender a lidar com tudo isso que pode um corpo de uma mulher de maneira mais prudente e acolhedora. Moustaches é uma série de objetos de parede com os cabelos dos meus ex-namorados. É sabido que os espartanos, por exemplo, mantinham longos os seus cabelos como um artifício de imponência. Antigamente era comum se trocar um cacho de cabelo como prova de compromisso amoroso, assim como a troca de bigodes para selar negócios. Esse trabalho traz a ideia de que o cabelo é uma extensão dos nossos pensamentos, da nossa memória. Pois é uma porção Dalila que me habita. Pegar seus cabelos é pegar suas forças e suas virilidades para mim.

A Série *Pedra Papel* é relativamente mais recente. Comecei a furar com uma agulha uma folha de papel, experimentando nada mais que aquela materialidade.

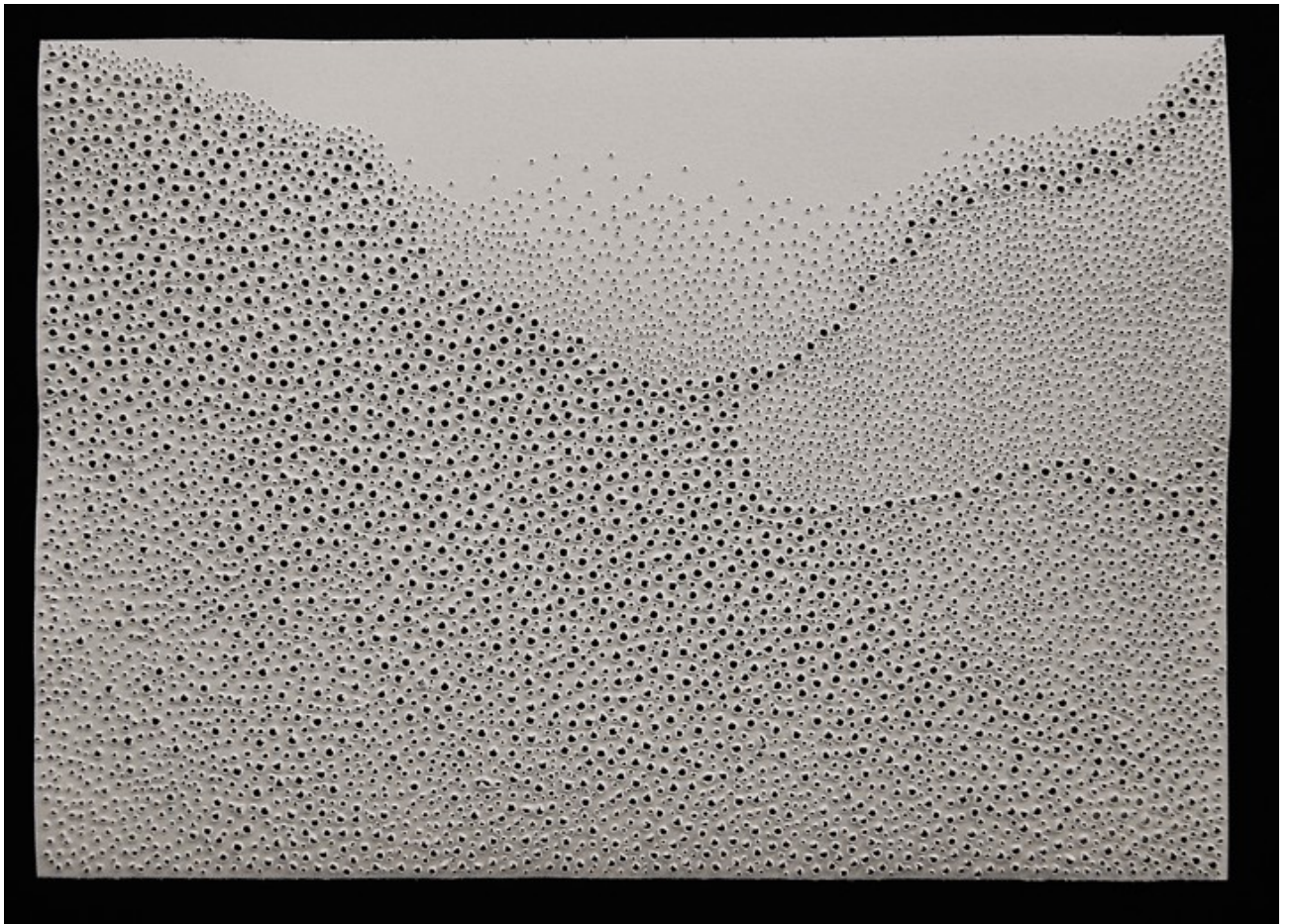


Imagem: pedra papel 3

O gesto de furar, já tão celebrado pelo *Concetto Spaciale*<sup>7</sup> de Lucio Fontana, já indicava aí uma ruptura da bidimensionalidade para pensar na superfície sendo dupla – o lado de dentro e o lado de fora, o lado da frente e o lado de trás.

“O furo ou o corte na tela num *concetto spaziale* intui as duas faces da superfície como articulação provável. Duas faces da superfície é algo que permanece desconhecido à fita de Moebius” indica Paulo Herkenhoff, crítico de arte quando escreve sobre Fontana. Então gostaria de falar primeiro sobre o gesto, único movimento que constitui a feitura das séries a seguir (*Pedra papel, Galácticos e Lunáticos*).

---

<sup>7</sup> Nascido em Rosário, Argentina e filhos de artistas italianos, Lucio Fontana foi um importante nome no contexto da arte nas décadas de 50 e 60. Esteve em interlocução com diversos movimentos latino americanos, como o Neoconcretismo, no Rio de Janeiro.

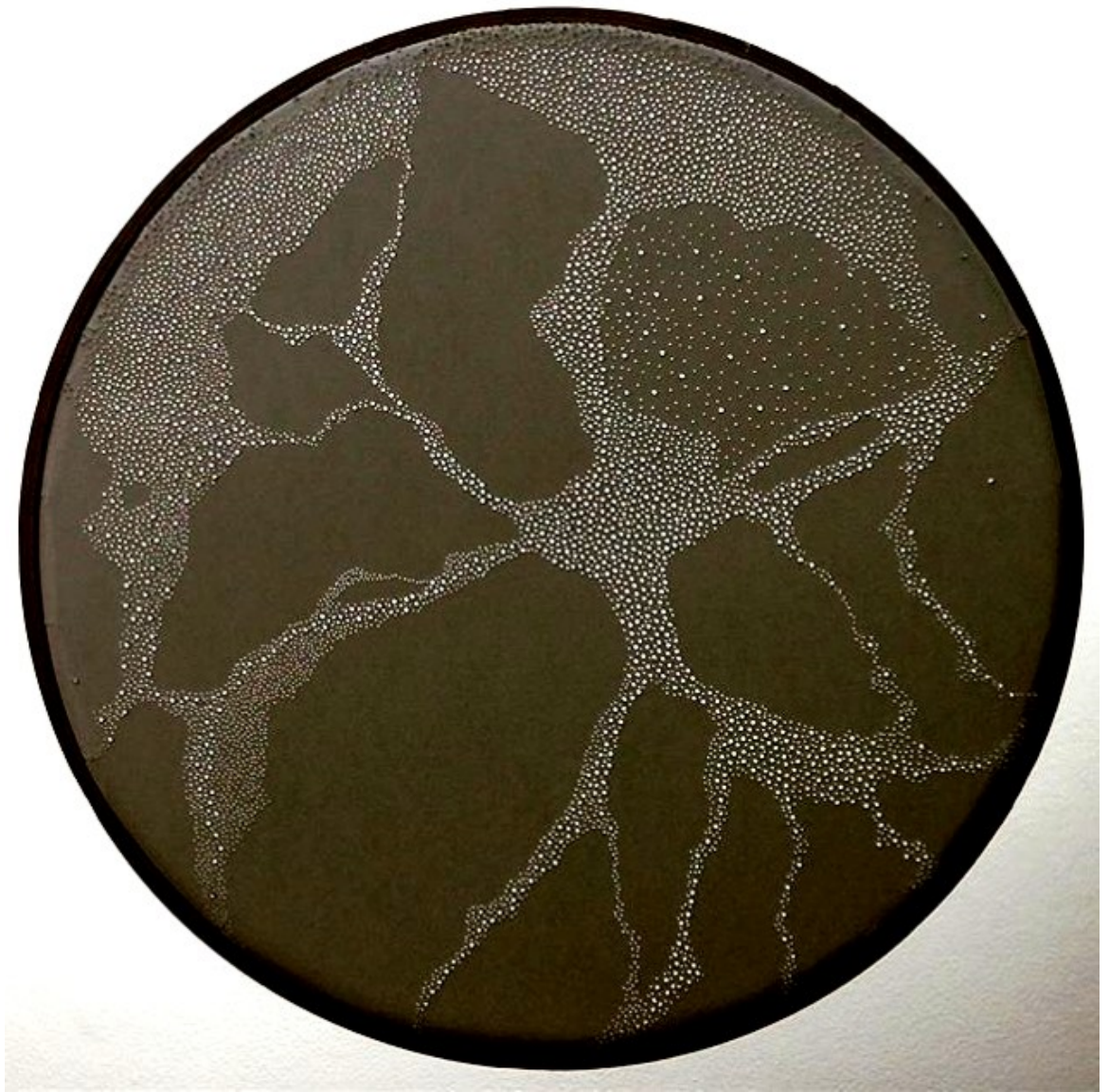


Imagem: lunático

Há na insistência de um único gesto uma posição de constante teimosia em existir, assim como a água mole em pedra dura. Quando comecei a furar as primeiras folha de papel, era necessário ocupar toda a superfície de modo que aquela ‘pele’ pudesse, finalmente, respirar. Ao furar, a folha revela sua tridimensionalidade, porque aparece a textura daquele material por si só quando salta para fora a borda de cada furo. Essa borda para mim, é como um poro. Repare, não representa um poro. É um poro! Pois durante toda a minha adolescência não sofria tanto de acne, esse problema apareceu na minha jovem vida adulta. Por mais que lavasse o rosto, aí apareciam as inflamações formando uma paisagem do meu rosto que muito me desagradava. E como todo incomodo, acaba se transformando em outra coisa. Comecei a achar que quando eu furava muito, mas muito mesmo, o papel começava a ficar com uma aparência de pedra pome, e isso muito me agradou. Então comecei a pensar no papel com uma extensão da minha pele, assim como os pintores têm o pincel como extensão das suas mãos.



Era preciso fazer minha pele respirar, e para isso, furava incansavelmente sua superfície. Em princípio a Série *Pedra Papel* não tolerava espaços sem respiro, ou seja, sem furos. Depois, aos poucos, fui aceitando o vazio sem furos na composição com o plano vazado. E nesse sentido o vazio é mais cheio, porque contém a materialidade intacta, cheia de papel, enquanto o vazado contém seu próprio vazio constitutivo (o furo). Gosto da ideia de, com um único gesto insistente, transformar a matéria, de papel (e também pele) em pedra, por isso o nome *Pedra Papel*. O gesto insistente tem na sua potência, a capacidade de resistir naquilo que se propõe, porque traz consigo a condição da teimosia. E às vezes, sinto que a gente só está vivo por teimosia em existir.

A Série *Galácticos* é um desdobramento do *Pedra Papel*. Surgiu depois de um convite de ocupar uma parede de um lugar alternativo, era o fosso de uma escada, e se chamava Caixa Petra.

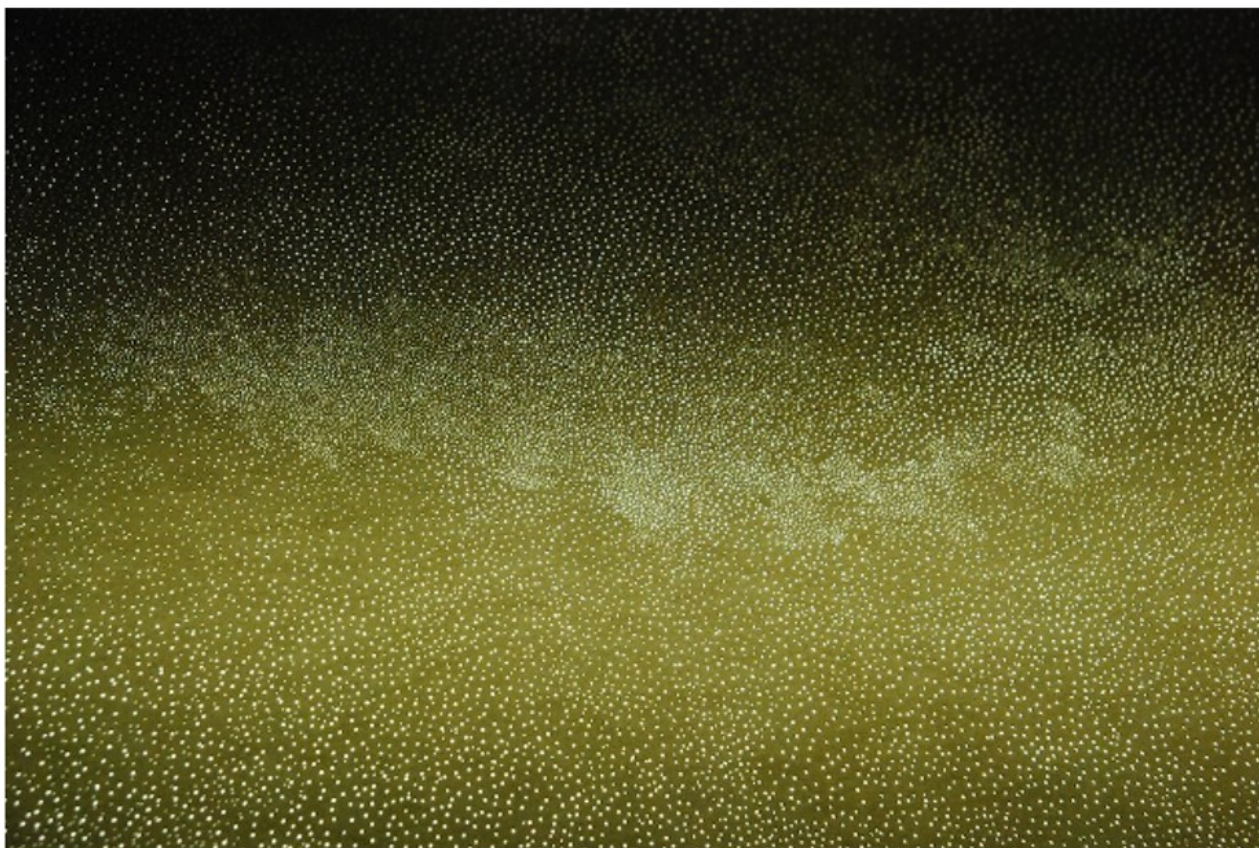


Imagem: Galácticos

Como as paredes eram pretas, e o projeto não contava com nenhuma ajuda de custo, não seria possível para mim pintar todo o espaço de branco. A luz também era muito ruim, ficava longe da parede exposta e não era suficiente para iluminar um trabalho que convida à uma aproximação intimista. Sendo assim, achei melhor deixar a parede preta, mesmo, e usei a iluminação que tinha para colocar por detrás do trabalho, ao invés de iluminar por cima, como

era antes. Prendi a grande folha por dois sanduíches de sarrafos de madeira na extremidade de cima, e na de baixo. Ficou como um grande pergaminho pendurado. Assim nasceu o primeiro Galáctico, se chamava *Andaluz* (visto minha ascendência andaluza, e porque ao andar pela escada, se via o trabalho de diferentes ângulos.). Eram 350x152 cm de um longo rolo de papel *Montval*. Foram cinco meses furando incessantemente a mesma superfície. Quando pronto, me deu uma sensação de que tinha conseguido acessar nossa condição de ex-astro que nos compõe molecularmente. Sei que esse papo de que somos todos feitos de poeira estelar soa um pouco cafona, mas se pararmos para pensar, não deixa de ser verdade. O que nos compõe em termos moleculares é a mesma matéria que compõe todos os astros. Às vezes, confesso, ficava um pouco incomodada com o fato do trabalho ser bonito demais. Houve, inclusive, um artista desavisado que me questionou sobre a feitura do trabalho ser calcada unicamente no belo. Como só eu sei dos meus processos, em seguida decidi aceitar a condição de ser bonito demais, porque a “gente é para brilhar, não para morrer de fome.”<sup>8</sup>

A Série *Lunáticos* é um desdobramento dos *Galácticos*. É basicamente uma instalação com 52 luas penduradas (ainda em processo), onde utilizo bastidores de bordado como suporte para o papel perfurado. Sendo canceriana e tendo a lua como regente, a ideia é criar uma espécie de reunião lunar, como se pudesse convocar todas as luas que orbitam em volta de todos os astros de todas as galáxias, numa comunhão lunar de luz indireta.

*En la concha de tu madre (amonóides)* é uma série em que utilizo desenhos, gravuras e colagens para evocar uma imagem atemporal. Nossos oceanos já foram densamente povoados por estes moluscos cefalópodes, conhecidos como amonóides. Viveram há cerca de trezentos a duzentos milhões de anos atrás, do período devoniano ao episódio final do período cretáceo, na extinção K-T.<sup>9</sup> Um corpo que depois de morto, virou casa para outros corpos, outras espécies – em especial as lulas. Há quem interessar possa, o Brasil possui diversos fósseis de amonóides no Museu de Ciências da Terra, na Urca, no Rio de Janeiro. Há na memória uma noção de historicidade linear, mas a História enquanto categoria científica é bastante recente.

*En la Concha de tu madre (amonóides)* é condição imprescindível para existir, porque afinal, ninguém é filho de chocadeira, todos precisamos de um útero para sermos geridos, e de uma concha para sermos concebidos.

## 1.2 Eu-mestranda

Ainda que inicialmente tenha identificado que o encontro entre os campos do cuidado e da arte pudessem se constituir em meu foco de interesse no mestrado, os desdobramentos a

---

8 Gente, Caetano Veloso.

9 A extinção do período cretáceo-terciário (KT) marca o fim do período cretáceo e uma mudança crucial na biodiversidade no planeta Terra.

partir de minha entrada no Programa EICOS de Pós Graduação e Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social me levaram a retracejar os caminhos. As disciplinas, as orientações, o exercício contínuo de esboçar um projeto, a insistência na produção de um trajeto sem delineamento prévio e o acolhimento desta insistência como um possível metodológico me levaram a profundas reflexões sobre o próprio processo de pesquisar.

Neste sentido, a mudança do projeto não se deu como desistência ou substituição, mas como desdobramento das reflexões trazidas pelos fragmentos da memória destas experiências de “alargamento do sensível” nestas duas experiências, que me levaram à reflexão, durante a pandemia, sobre o próprio processo de sofrimento, cuidado e transformação do corpo, ao longo da experiência do mestrado. Esta mudança, ocorrida em encontros de alegria, dor, força e criação, propiciaram a construção de um ensaio fotográfico que compõe parte da narrativa e da análise deste processo: imagens do indizível.

De um caminho que começou pensando o quarto, chego à proposta que, não muito distante deste início, se vê a observar o corpo, os corpos – corpos em composição, corpos em decomposição, corpos em metamorfose.

Pensando na equação corpo-memória *versus* arte-vida, não é difícil associar a questão do quarto, que inevitavelmente passa pela questão da casa, enquanto extensão dos nossos corpos. Gosto muito do autor Gaston Bachelard, que no seu livro *Poética do Espaço*, discorre sobre os processos cognitivos de criação dos artistas, e nos brinda com essa relação corpo/casa de maneira tão sutil quanto potente.

...Há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana. Ajudados por esse "instrumento", não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os confortos da caverna? Foi a torre de nossa alma arrasada para sempre? Somos nós, seguindo o hemistíquio famoso, seres "com a torre abolida" para todo o sempre? Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". ... Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "apostos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. ... Depois desses capítulos sobre a casa dos homens, estudamos uma série de imagens que podemos tomar como a casa das coisas: as gavetas, os cofres e os armários. Quanta psicologia há nans simples fechadura de um desses móveis! Trazem consigo uma espécie de estética do escondido. Para mostrar desde já a fenomenologia do escondido, uma observação preliminar será suficiente: uma gaveta vazia é inimaginável. Pode apenas ser pensada. E para nós que temos que descrever o que se imagina antes mesmo daquilo que se conhece, o que se sonha antes daquilo que se verifica, todos os armários estão cheios (BACHELARD, 2008 p. 197).

Habitar a si mesmo, nesse caso, me parece que é tentar acessar a casa das coisas que se refere Bachelard, reconhecendo que nossas gavetas vazias, sim, estão cheias, e que para revelar algo é preciso, antes, admitir o escondido, se reconciliar com o oculto. E o oculto é

também o estranho. Nesse sentido, a memória a qual me refiro na equação não é a lembrança das coisas, ou a nossa capacidade de rememorar o vivido, mas justamente reconhecer os esquecimentos alojados que nos habitam. A memória goza escondida entre os esquecimentos. Cabe ao corpo reconhecer o gozo e, se puder e assim quiser, vibrar junto. É o que nos resta, o resto, o rastro, o vestígio, a latência. É verdade que esta noção da casa como extensão do corpo traz consigo a condição de pequeno burguês. Sim, não há mal em admitir isso, porque só admitindo essa condição é que será possível fazer o exercício de trair a própria classe na construção de um corpo que se compreende ético, estético e político. A questão é que “aquilo tudo parece que era ainda construção e já é ruína”<sup>5</sup> porque a traição também nos trai, como indica Delliny. Ninguém é capaz de saltar a própria existência. Ao longo do texto essa tríade que compõe o corpo pesquisador será melhor desenvolvida, posto que em construção à todo instante.

Em início de 2020 me preparava para a qualificação, quando a pandemia se COVID-19 assombrou o mundo, invadiu sonhos e paralisou vidas. Neste momento, com a suspensão das aulas, da qualificação, da escrita e da respiração... Me coloquei em reflexões ensaísticas, revisitando memórias das sensações produzidas no próprio processo de nascer pesquisadora. Não foi uma experiência simples, mas um exercício doloroso, de metamorfose que fazia de mim e em mim transformações nem sempre desejáveis. Num corpo até então vivido na perspectiva da arte, não foi simples aceitar o bisturi da academia. Não se engane, no campo da arte as perguntas e as buscas não são menos doloridas, se colocam performativamente em encontro com os possíveis e rasgam a pele, a carne os ossos. Entretanto, a experiência de forjar no corpo-artista o corpo-pesquisador, em alguns momentos, forçou para além dos limites da pele, da carne e dos ossos.

Ver o corpo-artista resistir aos projetos de forja acadêmica, e ao mesmo tempo reconhecer as marcas que já compõem este novo corpo, faz surgir um corpo-artista-pesquisador.

Estas reflexões me levaram a entender que sim, meu estudo se dá no encontro entre cuidado e arte, mas não é sobre estes campos. Surge então o desenho do estudo que me coloca em investigação do cuidado, entendendo que este não habita os campos de atuação, não está necessariamente na saúde, na educação, na pesquisa ou na arte. O cuidado está no detalhe, na singularidade das experiências, na precariedade e na fragilidade dos corpos em transformação, em metamorfose, em nascimento de si. O cuidado é aquele cuidado de cerzir quando a pele rasga, e foi este o processo de me fazer corpo-artista-pesquisador. Me vejo, então pesquisadora do corpo-artista em contínuo nascimento, morte e cuidado, no processo de fazer pesquisa.

### 1.3) A construção do corpo pesquisador

O ato de escrever é análogo ao ato de esculpir. Retirar, escavar, talhar, burilar: “escrever é a arte de cortar palavras”, já dizia algum gigante. É preciso esculpir das mãos aquilo que no corpo não tem nome e, por isso mesmo, ser tarefa tão árdua. Escrever é suar palavra. Dar corpo ao texto daquilo que não se nomeia não é tão simples quanto parece, mas talvez, seja essa mesma a nossa sanha humana: palavrear, nomear, discorrer sobre a inexorável tarefa de dar corpo, de se tornar corpo e, dele, poder escutar o que se ressoa na carne. Exprimir da carne, espremer dos ossos até a ponta dos cabelos algum suco de memória, de ressonância, de afeto. Muitas vezes é um processo doloroso, porque o corte nunca é sob anestesia – se o for não vai valer, não vai cortar, não vai sentir e, não sentindo, não cria sentido, não ganha corpo, não cicatriza marca alguma. O corte é visceral, tem que sangrar. E dar corpo a um texto – me permitindo pensar no texto como extensão das minhas vestes – é a tarefa de velar e desvelar com as palavras aquilo que nos forma. Deixar sair palavra com o medo e a coragem de sentir o tempo todo uma faca na garganta, pronta, fria e pontiaguda, na eminência de um corte, na percepção de um jorro pela guela. E afiada, afiadíssima.

Uma vez escorrido o sangue, daí é deixar fluir, deixar sair o que for preciso, depois ler, reler, e cortar mais uma vez, recortar, suturar algumas partes, deixar assentar outras tantas. Tenho a sensação que esse é um movimento contínuo que parte sempre para lado distintos: agitar, sacudir, levantar o pó, depois deixar cair, esperar, e só observar o movimento descendente, como se percebe as partículas de poeira nas frestas de sol depois de uma boa varrida. É preciso dar algum tempo para que o que foi levantado se assente novamente, é preciso tomar distância para perceber com clareza o que aconteceu, o que acometeu, e como se safou.

A construção de um corpo pesquisador não é a exata construção de um texto. O corpo é maior, mais complexo, mais rico. Mas ser capaz de tecer as vestes que aquecem este corpo é igualmente importante: guardar a pele, resguardar as partes, ser capaz de urdir em tramas aquilo que em se recobre a vida. E nesse urdir, criar outros corpos, outras extensões de si, como um parangolé de palavras em movimento. Não será possível, nem desejável, costurar fantasias com o mero objetivo de se adornar, ao contrário, urdir a trama de um texto é quase como uma tentativa inexata e frustrada de uma roupa invisível, que revela mais do que encobre. Não como a do imperador, porque aqui, ninguém tem a ilusão de estar sendo vestido em nenhum sentido em mera fantasia, mas se despir para o encontro de algum encantamento, como quem se despe para entrar no mar, se oferecendo como oferenda.

Não existe imagem representável que dê conta de um corpo, mas é possível apresentar, ainda que em fragmentos, algumas de suas partes, nem que seja em um flash, como num rápido abrir e fechar cortinas. Uma das coisas boas de estar viva é poder encontrar outros que nos ajudam a dar palavra ao que não se tem nome. Há um pequeno texto do artista Ivens Machado (1942 – 2015) que me acompanha desde muito tempo, e que acredito ser feliz na sua exatidão:

**Sobre fantasias e desejos: melhor andar pelado do que mal vestido**

A imagem de si mesmo é irrealizável, exige uma observação distanciada do outro em paralelo, uma frustração anunciada que nos forma e excita, vestindo fantasias que parecem identidades. São contrariedades. Abordagens técnicas ou científicas deixam a nu um corpo misterioso, implausível; a indumentaria tem significações irreconhecíveis. Um cheiro. A biologia como geometria vestem fantasias, transfigurando o desejo, tentam suplantar incompletudes sempre deixando de fora uma ponta do cabide. O corpo sem dono está solto. Disfunções. A sexualidade é da ordem do mental e pouquíssimo sensual, a pulsão que subjaz aos comportamentos e formalismos desta reafirma uma verdade arcaica. Está radicalmente infiltrada aonde não é manifesta e independe de representação. É. (MACHADO, Ivens. Item n. 4 1998 p.36)

O texto que um corpo pesquisador jorra não é a construção de uma imagem de si; antes, é a constatação de tal impossibilidade, o flerte e a aceitação com tamanha frustração.

#### 1.4) Implicações de um corpo estrangeiro – da pele aos pelos

El abismo no nos detiene: el agua es más bella despeñándose

Ricardo Flores Magón

Confesso que me sinto em um limiar muito extremo, por falar daquilo que pouco sei sobre. Ao me aventurar no campo do cuidado, parto de uma sensação constante de insuficiência. Se escrever é também um jorrar de sangue, um verter no abismo, que seja de cabeça e braços abertos, à la Yves Klein<sup>10</sup>.

Em princípio, o projeto de pesquisa *Arte e vida: processos psicossociais do cuidado em saúde* versava sobre as experiências do projeto de extensão Laboratório de Sensibilidades e Devires (LSD), da Faculdade de Medicina, e as consequências dessa aposta do campo da formação acadêmica. No entanto, durante mesmo o processo de seleção do

---

<sup>10</sup> Yves Klein (1928-1962) foi um importante artista francês representante do movimento neodadaísta e um dos fundadores do novo realismo. Uma de suas imagens mais icônicas, *Salto ao vazio* é uma fotografia em que está saltando de um prédio de braços abertos em direção ao asfalto.

mestrado, tive a oportunidade de trabalhar como oficina de arte na rede de saúde mental de Niterói, estado do Rio de Janeiro.

Essa experiência foi tão avassaladora e, ao mesmo tempo, tão rica, que a mudança do foco direcional para o qual aponto minha espécie de farol – ainda que turvo e mais obscuro que iluminado – foi inevitável. Quando me refiro a um farol, é na tentativa de direcionar a escolha da experiência que irei utilizar como norteadora do meu objeto de estudo: o lugar do sensível na produção do cuidado, e o lugar do cuidado na produção do corpo-pesquisador. O objeto em si – esse tal lugar do sensível na produção de cuidado - não muda, repare, mas sim a perspectiva a partir da qual irei desenvolver algumas questões que me são caras. E me são caras por dois motivos: porque o preço a se pagar para formulá-las não é barato, é uma espécie de remexer na ferida. Por outro lado, a aposta é justamente recolocar essas questões no seu devido lugar, ou seja, frutos de uma experiência desejada, almejada, enfim, de uma experiência querida.

A verdade é que, ainda que o LSD tenha me proporcionado uma abertura, como uma fresta de atuação no sentido de pensar o fazer artístico para além das práticas usuais, a experiência como oficina em um Caps II me colocou em uma condição de estrangeirismo tão radical, que me abriu uma espécie de horizonte multidimensional; e o que se abre não é uma fresta, nem uma janela, são abismos tão vastos quanto profundos em todas as direções a que me volto. E se encontrar nesses abismos por vezes pode ser angustiante e sofrido, sobretudo quando pensamos que a profundidade destes abismos se dá na superfície da pele. Durante este processo, foi muito bom me encontrar com *O mais profundo é a pele*, título de Paul Valéry que Peter Paul Pelbart toma de empréstimo. Neste texto, contido no livro *Fora da Clausura*, Peter discorre um pouco sobre a lógica do sentido entre as coisas e seus efeitos e os acontecimentos, entre a superfície onde os corpos se encontram, e o vasto e profundo campo das reverberações subjetivas que cada encontro ou acontecimento jorra em onda.

Este autor me ajudou muito a pensar não só em relação à experiência do Caps, no acesso à fricção entre memória e corpo – mas também na minha prática artística, em uma transposição nada exata quanto aos recortes de alguns conceitos no que diz respeito a dupla *superfície e profundidade*, mas muito precisa na descrição objetiva quando se manifesta enquanto imagem. “O objetivo seria mostrar que a profundidade é um segredo absolutamente superficial, e descobrir que ela não é senão um jogo e uma ruga sobre a superfície”.

Partir desse estado de corpo e deste estado de coisas que me atravessam é uma tentativa de entender a constituição de um corpo pesquisador emigrante, que se encontra em terreno desconhecido. E é nesse movimento migratório de deslocamento (da arte para a saúde) que me encontro agora. Foi um período intenso e bastante proveitoso, de muito aprendizado e

reformulação – de conceitos e de mim mesma. E essa experiência tomou conta do meu objeto de estudo por completo, porque me vi na necessidade eminente de criar ferramentas conceituais que me ajudassem a dar conta daquela experiência.

Ora, já sabemos que este “dar conta” é sempre frustrado, porque quando o acontecimento acontece, sempre há uma parte dessa experiência que fica de fora e não se deixa apreender sobre forma ou sentido. O inefável é, assim como a morte, aquela querida e constante amiga que nos acompanha a cada passo. Então, acho que poderia acrescentar que essa escrita, além de provisória e insuficiente, também é frustrada. Advirto, porém, o leitor que se precipita em concluir que se trata de uma cilada infrutífera. O provisório, o insuficiente, a frustração, são força motriz de invenção. Nada é desperdiçado.

O desafio não se limita ao acesso à memória para reconstruir o vivido, e as escolhas narrativas que esse acesso implica. Também existe o desafio e a delicadeza de se falar sobre a produção de cuidado que acontece no Caps, tanto com usuários como com trabalhadores, sem que se configure uma queixa, ou uma lamentação. É sabido do projeto acintoso de desmonte da saúde mental por parte dos nossos governantes, de modo que, acima de tudo, este trabalho é uma tentativa de compor e pensar junto outras formas possíveis de construção do cuidado neste dispositivo tão importante de resistência.

A mudança de foco do meu farol é, justamente, na aposta de ressignificação que o próprio exercício de acesso à memória é capaz. Se trata, portanto, não de reconstruir o vivido como um quebra-cabeça afetivo da memória, mas acessar os efeitos que aparecem no corpo e problematizá-los como parte integrante da equação *corpo e memória x arte e vida*. Tal equação tem objetivo problematizar não só o lugar do sensível como fluxo fenomenológico, mas para problematizar, a partir da dupla *sentido- não sentido*, o lugar do oficineiro de arte em um dispositivo como o Caps. Há na superfície uma organização dos corpos em que a produção de sentido acontece, e há, sempre, na vida, aquilo que foge aos sentidos, quando a superfície colapsa e os sentidos falecem. Peter Pal Pelbart escolhe usar a expressão não-senso, o que não me parece suficiente na medida em que contrapõe o não-senso com sentido. Ora, senso e sentido não são a mesma coisa, assim como não senso e o não sentido também não o são. Um dá conta da comunhão do todo, do senso comum, o outro dá conta da produção de sentido na invenção de si, e isso prescinde pensar a partir das singularidades. Enfim, essa questão será melhor discorrida adiante. Curioso notar que, mais uma vez, a relação corpo e memória, tão cara e tão presente na minha produção visual, aparece também aqui como força motora para a produção do presente texto.

Sigo no que me parece interessante quando Virgínia Kastrup (2014) defende uma posição “política cognitiva do cartógrafo” como um modo de operar o pensamento. O sujeito



epistêmico na sua capacidade cognoscente de apreender cada processo de aprendizagem aqui significa o movimento de problematização e implicação do pesquisador na sua própria prática: uma volta a si mesmo para poder se encontrar com o outro. Implicação é, portanto, um exercício de produção de si a partir de suas afecções, questionamentos e motivações. Ora, voltar a si mesmo não é o principal gesto do cartógrafo, do ensaísta e também do artista? Adorno nos ajuda a pensar sobre essa maneira de proceder do pensamento: “A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cego e automaticamente como este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo”. (ADORNO 2012 p. 44).

Assim, *o objetivo* deste estudo é Cartografias e refletir sobre os processos de gestação e parto de um corpo-artista-cuidador-pesquisador, *in memmorium* e *in continuum*, tomando como suporte fragmentos de narrativas autobiográficas e o ensaio fotográfico "*Máscaras Cartografias*".

## **2 METODOLOGIA? O CAMINHO SE FAZ AO CAMINHAR OU HODOS-METÁ, A TRAIÇÃO - OU O DEVIR PESQUISADOR**



Imagem: Perfis provisórios 2

A escolha do método cartográfico (se é que isso é possível) parte de um desafio estruturante: o paradoxo. Não é possível determinar de antemão quais procedimentos serão utilizados na feitura da pesquisa, mas ao contrário, seguir as pistas e rastros de singularidades que a própria pesquisa indica. Não se trata de reconstruir o vivido, mas de atualizar as experiências a partir das marcas, máscaras e reverberações do corpo pesquisador. Para o desafio de não cristalizar a memória e construir essa narrativa em primeira pessoa sem o ranço autobiográfico, é necessário um distanciamento temporal - como em um processo, ainda que breve, de decantação. Não que a ilusão das partes se sobreponha à mistura heterogênea do todo - já que o movimento nunca cessa, mas porque facilita identificar os elementos constituintes e seus fluxos. A escolha da forma narrativa - em que pessoa, com que recorte temporal, qual forma etc - é fator decisivo para capacidade de dar voz às muitas vozes que emergem da memória viva, a todo momento recontada, e portanto, também inventada.

## 2.1) Sobre cartografias e cartógrafos

Mas porque a cartografia? Suely Rolnik em sua *Cartografia Sentimental* (REF) afirma que a cartografia é sempre antropófaga, precisa comer o outro, digerir o outro para acontecer. Sua experiência é um exemplo impossível de se imitar, de como detectar as modulações de intensidade do vivido. Então, a escolha da cartografia como anti-método é o desafio de organizar os processos a partir das afecções da condição de estrangeirismo. Acredito que o modo cartográfico de pensar e agir respeita esta condição na sua máxima potência - a de estar em um lugar totalmente desconhecido e dar liberdade para as vozes da memória viva nas suas singularidades. Como foi trabalhar pela primeira vez na área da saúde (eu, uma artista visual), em especial em um dispositivo da saúde mental? Que efeitos isso tomou no meu corpo? É possível relatar o que realmente aconteceu? Parto de uma escrita que não quer recriar o vivido, nem atualizar o passado, mas reconhecer hoje, quais marcas foram as mais fortes e também as mais fracas.

Compor a narrativa deste corpo estranho requer alguns artifícios da métrica. A escolha em relatar as cenas de forma a recompor o acontecido como num plano sequência não me parece interessante e nem mesmo possível.

A questão da escolha da narrativa me remete a algumas ponderações do pensador alemão Theodor Adorno presentes em *Notas de Literatura I* acerca da distância estética e a posição do autor - no caso, no ensaio e no romance moderno. É claro que aqui não interessa a posição do romance ou do ensaio enquanto meio literário, mas o movimento que ele observa

dos autores nas escolhas do quê narrar, e como narrar. Esse movimento – de ir e vir, da quebra da linearidade: começo, meio, fim; do encolhimento da perspectiva, etc – é singular, e portanto, diferente a cada autor/pesquisador que se debruçar por essa vereda, e é essa sutileza e a generosidade que o ensaio – e também a cartografia – permite. Nesta questão também está o cerne da relação sujeito/objeto na pesquisa.

É comum no campo das ciências duras um distanciamento do pesquisador em relação ao objeto de estudo, numa suposta tentativa de neutralidade, fabricando ‘verdades’ generalizadas sobre o objeto, e sem levar em consideração as implicações do pesquisador como produção da própria prática, como se fosse possível a imparcialidade de sua presença. Coloca-se então uma questão na relação sujeito/objeto de pesquisa desta natureza: não existe uma forma pré-determinada de como proceder, cada pesquisa assume seu caráter único e provisório. No caso do ensaio, Adorno lembra no *O Ensaio como forma* (2009) que é justamente a liberdade da escolha – questão já apontada por Walter Benjamin (REF) no texto *Autor como produtor*, que abre caminhos de amplitudes descontínuas – ideia que irei desenvolver mais adiante. O modo cartográfico é um modo ensaístico – não tem começo nem fim – vai de acordo com a capacidade de surfar a onda que por ali passa naquele momento. No caso, podemos dizer que o modo como o ensaio se comporta – território de experimentação e liberdade - toma de empréstimo a forma etérea dos fluxos de pensamentos que nos atravessam quando na condição de estrangeiro. A errância é seu principal norte. O erro assume, então, outra dimensão na perspectiva da construção de um saber empírico, como mostra Adorno:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se estivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto, e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizado permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados (ADORNO, p.30, 2012).

Adorno fala de um gesto, em um jogo em que mão e pensamento são um só. A escrita do cartógrafo é sempre ensaística, e os movimentos e as dinâmicas que cada um se propõe nesta jornada é o que caracteriza a distância estética que a singulariza. “A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido” (ADORNO 2012 p. 61). Essa

distância estética à que se refere Adorno funciona como uma espécie de movimento da atenção – sobre o que falar, como proceder, ou seja, a questão da escolha. Não se trata de mudar a lente para mudar a focalização, como um zoom que vai e volta de uma tele para uma grande angular<sup>11</sup> cada hora mais abrangente, outra hora mais fechada, com sua profundidade ora espaçada, ora achatada – não é uma colagem bidimensional (presente/passado; real/virtual). Nem tão pouco a abrangência de uma *olho de peixe*<sup>12</sup>, que a tudo olha e a tudo vê, num movimento *panopticon*. Mais que isso, é uma justaposição de lentes que lhe confere uma transversalidade multidimensional - não é voltar ao passado, mas acessar vias transversais de memórias vivas que de repente emergem.

Essa transversalidade multidimensional a que me refiro é o exercício de escuta – do outro e de si – para perceber as reverberações da memória dando sinal de vida. Poderia dizer, arriscando analogia, que é necessário entrar em um estado de serenidade para acompanhar e observar a explosão difusa de memórias, que nos jogam em momentos de amplidão de espaço – lembro e relembro – mas são como flashes , jorros de luz entre apagões, e por isso mesmo, descontínuos. E é essa a dimensão de amplitudes descontínuas, composição heterogênea de fragmentos.

Arrisco dizer, então, que a única coisa que prescinde o modo cartográfico é a experiência desterritorializante: a crise, o desabar. E mais precisamente, da experiência que atravessa, da qual se refere o espanhol José Larrosa Bondía (2002), quando nos lembra que a palavra experiência vem do latim *experiri*, significa provar e ‘contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo’.

Pois era assim como me sentia muitas vezes: atravessada por diversas e incontáveis vias, formando e descascando camadas até então desconhecidas. Foi um período intenso em que me vi diariamente em um processo de aprendizagem absolutamente prático, sem teorias ou embasamentos. Era o fazer experiência como alicerce de toda produção de conhecimento e desconhecimento que me proporcionava uma eterna re colocação em relação ao outro – usuários e equipe, e a mim mesma.

... fazer experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança, que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós fazemos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar à medida que nos submetemos à algo. Fazer experiência que dizer, portanto, deixar-nos abor dar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (BONDIA apud HEIDEGGER ano, 2002 p.22).

---

11 Tele angular e grande angular são denominações das diferentes distâncias focais que cada lente fotográfica tem.

12 É uma lente fotográfica do tipo grande angular de maior amplitude.

Ainda pensando junto a Bondía, o fazer experiência se difere da experiência enquanto trabalho – como muitas vezes é entendida, por exemplo, na descrição de um currículo profissional. A concepção do sujeito moderno que não mede esforços em modificar o mundo acaba por contabilizar a experiência enquanto tempo, transformando-a em moeda.

Esse sujeito da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, este sujeito já não tem tempo (LARROSA, 2002 p.23).

No mesmo caminho já apontado anteriormente por Walter Benjamin no clássico *A era da reprodutibilidade técnica* (1994) sobre o esvaziamento da experiência atrelada à crescente velocidade de informação, a experiência e o fazer experiência convocam para a produção de um saber que não se conhecia antes a partir do conjunto de afetabilidades que nos atravessa. A produção de conhecimento é a produção de si, está na capacidade de invenção de si.

É na perspectiva da memória que se constitui esta pesquisa, uma cartografia das afetações vividas pelo corpo artista, corpo cuidador e corpo pesquisador.

Se o cerne desta pesquisa é o caráter processual e as observações e detecções das modulações e afetabilidades do vivido, é importante discorrer sobre o lugar da atenção no trabalho do cartógrafo. Confesso, contudo, que me incomoda muito falar sobre o cartógrafo, como se esse fosse um lugar dado, em que a atenção é que modula, e não uma dança conjunta. Se aqui uso a palavra cartógrafo, poderia substituí-la pela ensaísta, ou pelo artista, pelo médico, pelo gari, ou pelo professor, tanto faz, porque nenhum desses lugares está dado, são formas de existir que prescindem uma constante reinvenção.

Parte do dizível surge em golfas de memórias narradas de experiências de cuidado. Outra parte, parece inenarrável.

## 2.2) Lentes multidimensionais

O inenarrável pode ser apenas uma vírgula, ou uma esquina. Não é necessariamente um ponto final no trajeto. Com este pensamento em mente, entendo o lugar da fotografia nesta pesquisa não como ilustração do texto, ou como algo a ser analisado em texto posterior, mas como parte da narrativa em si. O indizível em palavras se coloca diante dos olhos, e ali, nas fotografias, a narrativa transborda. Assim, parte dos resultados e da análise da pesquisa se manifestam em imagens fotográficas.

O modo de operar o pensamento a que se refere Virgínia Kastrup (2014) parte de duas correntes do funcionamento da atenção: a atenção flutuante, descrita por Freud; e o reconhecimento atento, proposto por Berson. Kastrup propõe pensar que o domínio da atenção na mobilidade das intenções, está nas mutações que modificam a estrutura intencional da consciência. “O interessante é situar que a flutuação é como uma característica da atenção em geral, e não como Freud, como um tipo específico de atenção – a flutuante” (p. 37).

É preciso uma suspensão para estar igualmente atento a tudo e ao mesmo tempo, atento às convocações que os rastros indicam e nos pedem reconhecimento e cuidado para o singular. O que faz a atenção modular, o objeto ou força que move o estado de atenção - a flutuação da cognição, de Vermersh, que cita Kastrup - da suspensão para o reconhecimento atento me pareceu com o que Roland Barthes chama de *punctum* da fotografia. Provavelmente essa analogia é falha, mas me pareceu de alguma maneira intercessora, porque quando vemos uma fotografia, mas poderia ser qualquer coisa, a rua, a farmácia, o mercado, e algo nos chama a atenção, não é possível localizar exatamente o que nos convoca, mas há algo ali que funciona como um ímã. “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extra campo sutil, com se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, ano1984, p. 89). Aquele ponto preciso, e ao mesmo tempo difuso, de eleição subjetiva, tem a força de evocar outro tempo. De repente, algo chama a atenção, como se nos tomasse de assalto. No modo de operação da atenção, Kastrup diz que seu “funcionamento não se identifica a atos de focalização para preparar a representação das formas dos objetos, mas se faz através da detecção de signos e forças circulantes, ou seja, de pontas do processo em curso” (KASTRUP, 2014, p. 33). O processo de detecção de signos e forças circulantes diz respeito à atenção suspensa como movimento fundante na errância do cartógrafo e à força convocadora do reconhecimento atento quando algo chama a atenção, ainda que não seja possível saber o motivo.

O estudo sobre o movimento da atenção me levou a pensar sobre como opera o processo artístico em suas eleições, e me lembrou de uma conversa com a artista Cristina Salgado há alguns anos atrás. Estava tentando explicar para ela o porquê daquelas escolhas – sempre a questão da escolha -, o porquê daqueles materiais, e a conclusão que chegamos era que a escolha não era inteiramente minha. Era uma dança entre eleitos, e essa dança formava uma espécie de paisagem. O território, ou a paisagem que chama a atenção que está suspensa, é algo que surge como uma presença que já estava lá. Mas ao perceber esta presença que já estava lá, o ser humano se espanta. Como pode alguma coisa ser tão estranha e ao mesmo tempo, tão familiar? “A atenção não seleciona elementos num campo perceptivo dado, mas configura o próprio campo perceptivo” (KASTRUP, 2014, p. 35).

Mas por que se dedicar ao estudo da atenção neste procedimento de acesso à memória? Pensando na relação entre imagem e real seria válido considerar que as imagens pensam para fora da lógica do segredo e para além da estética do escondido. A imagem nunca está sozinha entre referente e referenciado. A lógica do extra-campo, que Pelbart chama de infra-sentido nos faz lembrar que aqui o acesso à memória é como uma escada de Escher, onde o subsolo é também rés do chão, e o dentro e o fora estão sempre de saída. Ironia escrever estas palavras em eterna quarentena pandêmica. Vale ressaltar aqui que o termo território diz respeito ao entendimento de um território existencial, cultural e subjetivo. Encontrei acolhimento quando li a primeira experiência cartográfica em parceria com Félix Guatarri, em que Suely Rolnik, dá pistas sobre a apropriação do território como ideia de casa, uma espécie de extensão de si mesmo.

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos (GUATARRI; ROLNIK, 1996, P. 323).

O território como lugar de agenciamento, traz consigo a ideia de movimento e deriva. “O território só vale no movimento do qual se sai. Não há território sem um vetor de saída, sem desterritorialização” (MERHY; CERQUEIRA, 2014). O movimento é, portanto, um exercício de alteridade do lugar instituído de si mesmo. Este território existencial constitui tensão, não só pelas experiências de voltar a si, como pela capacidade de sair de si mesmo, abrir mão do seu lugar de saber instituído e se deslocar entre os territórios subjetivos enquanto vivência, paisagem de livre experimentação. Pensar em um território existencial que habita no estrangeirismo, é esse o desafio deste presente trabalho.

### 2.3) O olhar como espelho

A construção do corpo-pesquisador é, necessariamente, a construção de um fazer, mais precisamente, de uma maneira de fazer, ou seja, de um modo, de um procedimento. E é nesse proceder que aparece uma (ou muitas) maneiras de ver o mundo. Acontece que ao ver, também somos vistos, porque o gesto de olhar é repartido por tudo aquilo que nos olha de volta. Há, portanto, um gesto duplo em toda construção do olhar. Quando esse olhar se encontra em terras estrangeiras e atua sempre nos espaços do “entre”, esta maneira de olhar



requer uma contemplação estranhada de si, já que o mundo e os assuntos são constituídos pela capacidade de espantar-se e pelo reconhecimento tátil. Quando me refiro ao olhar, não estou delimitando o sentido apenas da visão, já que a construção de imagens se dá por todas as partes do corpo, desde a pele ao palato, desde o cheiro aos sons. Aqui, o olhar está intimamente ligado ao gesto de imaginar, de criar imagens, ao direito de invenção de outros mundos, e o direito à imaginação é um encontro consigo mesmo – e com todos os outros que nos habitam.

Se trata, portanto, muito mais de uma capacidade de criar adensamento entre partes, porque toda ação que é estética, é ética e política, ou seja, são instâncias indissociáveis na construção de um corpo, qualquer corpo. Neste caso, um corpo pesquisador que se inclina aos entrelaçamentos da arte e da saúde, mais precisamente entre o lugar do sensível e as possibilidades de invenção de cuidado estará sempre pensando e atuando no limiar destes dois lugares.

Penso que a imagem da praia ajuda a pensar essa relação: existe a areia, existe o mar, são coisas distintas, de peso, texturas e densidades diferentes, mas é no encontro dos dois que se faz litoral, e é no movimento das águas e no rolar dos grãos que ele acontece. Não existe litoral sem o vai e vem das ondas e, ainda assim, mar é mar, areia é areia, assim como não existe invenção de cuidado sem pensar o lugar do sensível nessa equação. Acontece que muitas vezes isso que é chamando de “produção de cuidado” é tão usado, tão falado, tão ouvido, que ele perde bastante do seu sentido: fica gasto, liso, sem a capacidade de tração ou atrito. E aí é preciso sair desse lugar já dado do cuidado para pensar, a partir do sensível, outras formas de proceder e imaginar litorais.

Ora, sabemos que toda vida terrestre veio do mar, mas pensar o corpo a partir do mar remete à capacidade de voltar a memórias inacessíveis. Afinal, de que é feita a memória? Qual a sua materialidade, densidade, textura, cheiro? E de que é feito o esquecimento? Essas são perguntas que me instigam a pensar a constituição do corpo e que me movem a imaginar outros mundos. “Fechamos os olhos para ver”, como indica Talvez não seja o caso sequer de tentar respondê-las, mas as guardo como pano de fundo para imaginações futuras daquilo que parece interessar por aqui: a fricção e a ficção, dois lados de uma mesma moeda. Se somos produtos da nossa própria linguagem, e se em todo corpo há um dizer, há na construção dessas narrativas muitas chaves a serem giradas, porque implicam uma interpretação no campo da representação – e, portanto, na construção de uma ou muitas imagens. A escolha da fotografia como experiência ensaística - O olho, o olhar, a fotografia como olho que desenha memórias.

E como acessamos essas imagens nos dá pistas do funcionamento da nossa subjetividade, uma vez que tudo o que olhamos, nos olha de volta como gesto primordial da

constituição de toda imagem. E esse gesto é cindido porque ao olhar, o que se nota é o volume de um corpo, a presença de uma substância que se revela tridimensionalmente, mas todo corpo ao tomar sua forma, é moldado. Ao se tornar figura, como uma pedra talhada, pela mão ou pelo tempo, nos evidencia também um certo esvaziamento: não ao que se refere como artefacto ou modo figurativo, mas naquilo que se espera um dia de todo corpo, o inevitável destino da perda. Pensar sobre a construção do olhar me parece importante no movimento de rever a memória enquanto uma narrativa, que sempre será ficcional, porque esse lugar de ficção está no cerne de toda construção narrativa. Esse “lugar” ainda está em um modo insipiente para mim, ainda (e sempre) inconcluso, mas que vou tateando com algumas ajudas em que vou tomando de empréstimo. Didi Huberman me serve como fonte quando indica que o “lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e de se oferecer ao vazio, de se abrir” é uma das pistas sobre esse corpo-pesquisador cindido ao acessar qualquer memória e, ao ter acesso à tal memória, fazer surgir uma imagem.

## 2. RESULTADOS E ANÁLISE: CONVERSAS PROVISÓRIA



Imagem: Perfis Provisórios 3

É comum no campo das ciências duras um distanciamento do pesquisador em relação ao objeto de estudo, numa suposta tentativa de neutralidade, fabricando ‘verdades’ generalizadas sobre o pesquisado, e sem levar em consideração as implicações do pesquisador como produção da própria prática, como se fosse possível a imparcialidade. “Todo pesquisador é um sujeito epistêmico”, a tentativa do presente trabalho, portanto, é observar os atravessamentos entre pesquisador e objeto, “na dobra do sujeito epistêmico e implicado”. (MEHRY; CERQUEIRA, 2014 p. 28).

Trago aqui ambas as fontes de experiência na investigação daquilo que me afetou – e afeta – e do acredito que a arte pode proporcionar de deslocamento de nós mesmos, identificando a partir da dobra sujeito epistêmico/implicado as questões que emergem de tais experiências. Se com o LSD, as experiências são voltadas para a (de)formação de todos os participantes (discentes, docentes e colaboradores externos), a vivência de oficina na rede de saúde mental me proporcionou uma condição de estrangeirismo sem precedentes, nos muitos embates em que o cotidiano do trabalho em saúde coloca a todos os envolvidos. Parto,

portanto, de pontos de convergência entre as duas experiências: identificar em cada um dos contextos, a potência do sensível como jogo de construção de si e do mundo, como processo contínuo de produção de subjetividade, numa aposta de vida e morte em que o corpo compõe a mesa, as cartas e tabuleiro.

### 3.1 Narrativas da memória: Laboratório de Sensibilidades e Devires (LSD)

Mas o que é, afinal, o Laboratório de Sensibilidades e Devires? Penso que cada integrante do coletivo terá uma resposta diferente para esta pergunta. Está certo que é um projeto de extensão da Faculdade de Medicina, que atua na formação de futuros profissionais da saúde – mas não apenas, já que é aberto para todos os cursos. Mas o que mais pode ser o LSD? Surge como inspiração das experiências trazidas pelo Laboratório de Sensibilidade da UNIFESP – Baixada Santista (projeto de extensão), e o Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressões da UFPE – Campus Caruaru (como disciplina na grade básica) e compõe uma rede de Laboratórios de Sensibilidades pelo Brasil. É comum, não só na área da saúde, como também da educação, a concepção de que a arte serve para um certo acolhimento e que, a experiência artística necessariamente está ligada ao belo e ao prazeroso. Ora, partimos, portanto, da premissa subjetiva da metafísica kantiana: a relação entre sujeito e objeto, a autonomia do sensível - o belo não existe por si só, senão como uma propriedade do sujeito. E é nesta propriedade demasiadamente humana em que o LSD se faz possível: na capacidade de se surpreender com o mundo e consigo mesmo, ainda que nas pequenezas do dia a dia. Encontrar as brechas que possibilitam tal arrebatamento é tarefa do LSD e, reside aí o principal problema que os laboratórios vão encontrar enquanto existirem (e resistirem): uma constante reinvenção de si para não engessar seus próprios moldes, ressaltando a importância do questionamento e do incômodo como motor para o movimento. Esse arrebatamento ao qual me refiro também não está contido no objeto de arrebatamento, mas na capacidade de afetação do sujeito arrebatado. O sublime em Kant não está apenas relacionado a avaliação de uma grandeza – “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” - mas ao estado em se encontra o sujeito que se permite arrebatado.

(...) o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva. (...) sublime é que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos (KANT, p. 96).

Nossas atividades incluem grupo de estudo semanal, tutoria individual com cada aluno, visitas a exposições de arte, ateliês de artistas, ações e interferências dentro e fora do campus universitário. Algumas ações são pensadas pelo LSD, e outras delas são apropriações

de outros artistas. A ideia é criar uma rede de conexão que converse com outras áreas de conhecimento e seja capaz de alargar nossa concepção do sensível, criando um espaço de respiro que vá contra a lógica da produção cientificista acadêmica, que não abre conversa para o desconhecido e para as incertezas.

É verdade que nada disso seria possível se a educação popular não tivesse aberto alguns caminhos na sensibilização dos corpos, incluindo e ampliando o repertório da formação voltada ao cuidado em saúde. Mas existe uma disputa velada no que tange as intencionalidades de cada trabalho e os espaços de inserção disponíveis. Não nos interessa desenvolver habilidades nem dar vazão as expressões pessoais, mas “brincar de pensar”, incluir a incerteza e inutilidade no horizonte desta formação. Não se trata tão pouco de acirrar cada vez mais essa disputa, ao contrário, as diversas concepções do que pode ser a experiência sensível na formação em saúde é tão rica quanto difusa, e as diferenças reforçam apenas as singularidades de cada tomada de posição.

Tomo a experiência que tivemos em duas ocasiões em que trabalhamos em conjunto com o Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressões (LSHE) da UFPE: uma interferência na abertura de um Congresso da Rede Unida, e na ocasião do lançamento do livro Avaliação Compartilhada em Saúde: surpreendendo o instituído nas redes. Na primeira experiência em conjunto, quando realizamos a interferência na Rede Unida, em Campo Grande, foi especialmente difícil para nós, membros do LSD, conseguirmos chegar em um denominador comum aos membros do LSHE que desse conta das aspirações e desejos que iam para direções opostas de ambos lados. A contragosto, cedemos mais que impusemos, e terminamos a ação assim como tudo se termina no Brasil: em ciranda. Que fique claro aqui que não se trata de uma crítica a ciranda em si, mas a uma maneira de operar em que o sensível só se manifesta na festa, no prazeroso, deixando de fora tudo o que pode gerar qualquer mal-estar. Pois houve um mal-estar entre nós (LSD e LSHE), que se dissolveu e se transformou nas conversas e encontros seguintes.

Nossa segunda ação/interferência pensada em conjunto com Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressões foi no lançamento do livro Avaliação Compartilhada em Saúde: surpreendendo o instituído nas redes, em Belo Horizonte. Foram duas instalações em salas diferentes do Hotel que abrigava o evento, e uma ação/performance em que aplicamos uma prova com perguntas delirantes. Essa experiência foi o contrário da que ocorreu em Campo Grande, porque conseguimos juntos gerar proposições de deslocamentos para ambos lados. Na sala de cima havia um labirinto de lençóis brancos com alguns olhos mágicos espalhados pelas paredes voláteis. Embaixo, uma grande instalação com duzentas ratoeiras de metal penduras pelo teto, que mordiam os textos do livro que acabara de ser lançado pelos congressistas. Essas foram maneiras interessantes de criar e crescer junto, saindo ambos de seus lugares e experimentando outras formas de estar no encontro.

Se para o Laboratório (LSHE) da UFPE, a ação Lava Pés – atividade realizada na Semana Santa em Pernambuco onde os alunos de medicina lavam os pés dos pacientes – é emblemática porque valoriza a horizontalidade de médico-paciente, e reafirma a importância do toque nos pés para a profilaxia da diabetes, é possível entender também como uma atividade que visa uma aplicação técnica imediata e, portanto, pressupõe a priori uma finalidade da experiência. Vale ressaltar que o Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressões (LSHE) da UFPE vem desenvolvendo um importantíssimo trabalho no enfrentamento da dureza do corpo docente e discente em implementar o LSHE na grade curricular da Faculdade de Medicina da UFPE e, por portanto, estão na vanguarda da formação em saúde no Brasil.

Essas foram apenas algumas das muitas interferências realizadas pelo LSD nos últimos anos, e que serve como disparadores para pensar sobre questões caras ao processo – a não finalidade prática das interferências, sobre os deslocamentos que cada um se propôs e a invenção efêmera e breve de novos lugares de atuação. Aqui, utilizamos o termo interferência no sentido de ondas sonoras, que se propagam e podem se justapor, criando ruídos, como aparece no texto Cabeça Dizpensa, Corpo Desvago: experiências de um Laboratório de Sensibilidades produzido pelo Laboratório de Sensibilidades da UNIFESP, “as interferências não reivindicam total compreensão. Interferência é produção de subjetividade” (2017) - porque é capaz de justapor e sobrepor essa equalização de vozes criando reverberações em cada um dos corpos participantes. Reverberações essas que não necessariamente têm uma verbalização imediata. Muitas vezes é preciso deixar pulsar a latência do corpo em uma ardente paciência. Essa latência em permitir a experiência tomar sentido no corpo, sem a necessidade do imediato recolhimento que produza algum sentido, é fundamental para darmos tempo ao corpo processar a experiência sem um preenchimento ou explicação que tente dar conta do que foi sentido. Os sentidos emergem naturalmente e em tempos diferentes para cada corpo. As ações/interferências não têm uma intencionalidade em si mesmas, são as experiências como alicerce para a desconstrução dos paradigmas científicos que fundamentam o conhecimento acadêmico. Ainda sobre o texto produzido pelo Laboratório de Sensibilidades da UNIFESP, eles dizem:

Interferência e produção de pensamento pedem um “para nada” que é insuportável na ambiência universitária ou na dos serviços. Pedem que se faça um exercício, uma tentativa-experiência de “desastre”, de perder o astro – no sentido de algo que guia -, não se tratando das chamadas experiências exitosas, demasiadamente predeterminadas. Isso envolve ligações complexas, experimentações sem garantias, não necessariamente projetos com suas intencionalidades. Pede talvez uma leveza e inteligência de outra ordem que não compõem com o arrivismo e a meritocracia – podendo implicar uma gratuidade que não se inscreve na lógica da comunicação ou da finalidade; um jogo esvaziado precisamente da finalidade, uma espécie de “para nada” que não lhe retira, mas justamente imprime intensidade. Na ausência de finalidade podem instaurar-se experiências que ativam o corpo-desvago como possibilidade de invenção de si (HENZ, p. 100, 2017).

A experiência do desastre e, portanto, da frustração do sucesso, tão almejado pelos centros de excelência que caracteriza as instituições de ensino superior é primordial na transgressão da lógica acadêmica e empresarial. Não se trata de fundar uma universidade do fracasso como já o quis o artista italiano Maurizio Cattelan - “Talvez fosse apenas um modo de insinuar a fraqueza em um sistema obcecado com o sucesso.” (OBRIST, p.28) - mas é incorporar o erro como desvio enriquecedor dos caminhos escolhidos, e a experiência como alicerce na construção do conhecimento.

O teórico alemão Theodor W. Adorno ajuda a pensar sobre a importância de permanecer exposto ao risco do erro, a partir do conceito de ensaio. Segundo Adorno, o ensaio não é construído a partir de um princípio primeiro, nem converge para um último fim, ele possui “um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, p.17, 2012). Não pretende se fundar como objeto de certeza e sua força está justamente na liberdade em relação a “verdade desprovida de aparência estética”. Sua escrita como devir que dá voz aos desejos do ensaísta, quase como um jogar de rio, respeitando o fluxo do pensamento que, segundo Adorno, se “desembaraça da ideia tradicional de verdade”. O falhar, frustrar, errar são prerrogativas da experiência que se propõe mais aberta. E é essa abertura que possibilita inventar lugares efêmeros de alteridade consigo mesmo e com o outro.

O espanhol Jorge Larrosa Bondía, em seu texto “Notas sobre a experiência e o saber experiência” na Revista Brasileira de Educação (2002), propõe pensar a educação a partir do par experiência/sentido. Segundo Bondía, a palavra experiência vem do latim *experiri*, e ‘contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo’. “A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova”. Bondía pondera a necessidade de se voltar para experiência como aquilo que nos interpela, que nos atravessa.

Penso que a dinâmica do LSD enquanto dispositivo acadêmico seja justamente a de criar espaço para o tempo, para a desaceleração, para a desautomatização da apreensão do conhecimento. Lanço mão mais uma vez, então, do meu repertório visual como um dos exemplos possíveis: Impossível me perder<sup>3</sup> é um vídeo que realizei em 2008 em que primeiro desenhava nas solas dos pés meus mapas afetivos, e depois caminhava descalça pela cidade. A ideia era trazer à tona a errância como modo, e o pertencimento como sentido. Pertencemos ao erro, ao deslocamento. Mais tarde, durante as dinâmicas do LSD, acabei utilizando o gesto do vídeo como proposição de um exercício para a os alunos da Residência Multidisciplinar do IPUB. Nos sentamos em roda e pedi a todos que tirassem seus sapatos e desenhássemos nas solas dos pés seus mapas afetivos: o que os levou até aquele momento, naquele lugar. Depois de desenhado, os alunos caminharam lentamente pelo vasto gramado da faculdade (mais precisamente o campinho, no campus da praia vermelha) sempre inspirando pela direita e

expirando pela esquerda, numa meditação ativa. Depois os alunos pintaram os pés com tinta guache por cima dos mapas, e uma grande tela de três metros foi estendida. Se antes andavam livremente pelo gramado, agora precisavam se comprimir para caber na tela, permitir passagem, esperar, pedir licença. Suas pegadas já não continham as singularidades de cada mapa, mas superfícies lisas, de impressões uníssonas, contidas dentro do espaço pré-determinado. É verdade que os efeitos da ação aconteciam nos corpos de todos os participantes como também no corpo do próprio trabalho Impossível me perder. Já não se tratava mais de estar cristalizado na sua mídia de origem (o vídeo), mas havia se transformado em outra coisa: happening, performance, lugar de encontro. Os artistas portugueses Fernanda Eugenio e Antonio Fiadero nos falam da dimensão do tempo nessa equação.

“Isso só pode ser feito se revogarmos os escudos protetores seja do sujeito seja do objeto e se largarmos os contornos pré-definidos do eu e do outro. Isso só pode ser feito se não avançarmos de imediato com a vertigem do desvendamento ou com a tirania da espontaneidade, encontrando tempo dentro do próprio tempo das coisas. Um tempo que já lá está, entre o estímulo e a resposta, mas que desperdiçamos na velocidade com que cedemos ao medo e recaímos no hábito, nas respostas prontas ou numa reação impulsiva qualquer, apenas para saciar o desespero de não saber. Isso só pode ser feito se abrimos mão do protagonismo, transferindo-o para esse lugar “terceiro”, impuro e precário, que se instala a meio caminho no cruzamento das inclinações recíprocas: o acontecimento.” (FIADEIRO, J. e EUGENIO, F. p.4, 2012)

Esse acontecimento a que se refere Fiadero e Eugenio diz respeito a uma abertura que se instaura apenas quando somos pegos de surpresa, como quem vai à lona a nocaute, porque no geral, estamos sempre nas defesas e pressupostos que a automatização da vida cotidiana nos impõe. E essa abertura, fenda, rasgo, ferida nem sempre sai ilesa de escoriações. Quando o encontro com o outro acontece, ele deixa marcas. Se permitir afetar e ser afetado resulta em um processo de contaminações em cadeia a princípio sem controle, porque não prevê o inesperado.

### 3.2 Narrativas da memória – encontros com o cuidado em um CAPS

Nos últimos meses de 2018 e início de 2019, tive a rica oportunidade de me - não - saber como oficina de arte em um dispositivo da rede de saúde mental de Niterói, A Casa do Largo. Acredito ser importante utilizar de ambas fontes de experiência na investigação daquilo que me afetou – e afeta – e do acredito que a arte pode proporcionar de deslocamento de nós mesmos. Se com o LSD, as experiências são voltadas para a (de)formação de todos os implicados (discentes, docentes e colaboradores externos), a vivência de oficina me



proporcionou uma condição de estrangeirismo sem precedentes, nos muitos embates em que o cotidiano do trabalho em saúde coloca a todos os envolvidos. Parto, portanto, de pontos de convergência entre as duas experiências: identificar em cada um dos contextos, a potência do sensível como jogo de construção de si e do mundo, numa aposta de vida e morte em que o corpo compõe a mesa, as cartas e tabuleiro.

O desafio foi recorrer à memória sem cristalizar as vivências, com a generosidade comigo mesma de autoanalisar as fragilidades e dificuldades em que o mundo do trabalho em saúde mental me colocava, reconhecendo as marcas deixadas como índices de intensidade do vivido. Essa memória não é estática ou enrijecida, mas o que Philip Dubois (REF) chamaria de uma imagem indicial, ou seja, os vestígios que apontam uma latência contínua.

#### a) **Cotidiano do CAPS**

No dia-a-dia tentava partir daquilo que apareceria como desejo dos usuários, mas as demandas eram infinitas, e a minha caixa de ferramentas bem restrita. Eles queriam teatro e eu, com um repertório de ofertas muito batido: o desenho, a colagem, a argila etc. O lugar que eu ocupava também era curioso: a cada vez em que eu tentava esclarecer aos usuários que eu não era uma arte-terapeuta, sentia que havia uma certa decepção, como se ser apenas artista me colocasse próximo demais da condição de louco. Por mais que eu explicasse, me seguiam chamando de doutora, numa tentativa generosa de me validar enquanto profissional, afinal, se eu não fosse doutora, não teria o porquê de estar ali.

Apesar da minha inexperiência na área, o acúmulo e a insistência das oficinas como exercícios diários de convivência acabavam formando um repertório visual que foi tomando corpo a a partir do acúmulo dos exercícios. Não que o objetivo fosse gerar resultados plásticos, mas acabava por evidenciar os processos de cada um, a maneira como repetiam determinado padrão ou gesto. Confesso que via as oficinas mais como uma desculpa para estar junto, do que um aparato terapêutico que desse conta das aflições e angústias daquelas pessoas. Nesse sentido, senti que o trabalho junto ao Centro de Convivência de Niterói foi um amplificador de experiências, porque nos colocava em constante movimento: físico, mental, afetivo. Como até então meu repertório da cidade não ultrapassava o MAC, poderia dizer que foram os usuários que me apresentaram a cidade durante as nossas saídas: seus percursos preferidos, seus pontos de encontro, suas rotas andarilhas. Experimentei a cidade sendo levada por eles.

Eu comoicineira, recém chegada no mundo do trabalho em saúde, tive muita dificuldade em entender a lógica que regia as atribuições entre as diferentes funções, e as

relações construídas entre equipe. E como meu lugar era de estrangeira, no começo eu de fato não sabia o que faríamos – eu e minha clientela. Não sabia se as oficinas deveriam ser ofertadas em grupo ou individualmente. Não me sentia segura nem autorizada à encarar minha função de oficinaira como função terapêutica, pelo simples fato de eu não saber sequer o que seria isso. Bom, uma das coisas que estou fazendo aqui é tentar desfazer esse nó sem desatar de todo os laços. Pois havia um usuário que sempre tentava validar o meu trabalho afirmando meu lugar enquanto terapeuta. Sempre que eu tentava refutar, era vencida pelos seus argumentos. Entendi que ele estava cuidando de mim. “- Você é arte terapeuta, não é? Você é arte terapeuta, não é?” dizia ele insistentemente. “- Não, Constantino, eu sou só artista.” eu respondia. “- Ah, não fica assim, se Nise da Silveira conseguiu, você também consegue!” E então, eu desistia de argumentar.

Tomar a fala de um dos usuários para pensar sobre isso não é à toa. Porque foi o eco dessa fala que me ajudou a pensar no lugar que eu ocupava, na importância da minha função, e também na relação que se estabelecia entre as diferentes classes de trabalhadores dentro do mesmo dispositivo. Não conseguia entender as atribuições das múltiplas funções (citar ou nota) quando o requisito básico para a função de oficinaira de arte era nenhum, o que, aliás, muito me favoreceu, já que eu mesma não possuía nenhuma formação na área da saúde. Por outro lado isso também escancara o lugar da oficina de arte como um lugar de um valor menor, e aqui eu me refiro ao valor literal que era remunerado ao cargo. O salário de oficinaira de arte era o menor de toda a folha de pagamento do Caps, e justamente porque não tinha nenhum requisito. Ora, não se trata de preterir um profissional pelo outro, mas de reconhecer que há um desequilíbrio entre a importância que as oficinas de arte têm em geral nos respectivos PTS e o reconhecimento que é dado para os profissionais desta classe. Curiosamente, a última cantineira (função que assumi quando entrei) também era oficinaira de arte. Era difícil não entender o lugar da cantina como o lugar da cilada já que ninguém queria assumir aquela função. Mas isso já são outros quantos contos...

## **b) Cantina**

Pela primeira vez me vejo na oportunidade de trabalhar como oficinaira de arte em um dispositivo da saúde mental. Até então, nunca tinha tido nenhuma experiência no campo da saúde. Logo na chegada, sou notificada pela diretora sobre meu primeiro desafio: eu iria assumir a administração da cantina no lugar da outra oficinaira de arte. Era meu primeiro dia e, como foi uma notícia dada e não perguntada – o cargo de oficinaira de arte vinha com o cargo de cantineira como brinde – eu não pude dizer que não gostaria de assumir essa função.

Além do mais eu estava desempregada e precisando do trabalho, então não me senti à vontade de expor meu descontentamento. Só para conseguir entender como funcionava a cantina demorou algumas semanas. A função de cantineira era desde de ir no centro da cidade comprar todo o material para vender (caixas de doces, salgadinhos, biscoitos etc), comprar as bebidas, fechar o caixa diariamente com o usuário/trabalhador no término do dia, uma reunião semanal com a equipe sobre o funcionamento da cantina (avisos de compras etc) e, claro, o fechamento do mês e pagamento da equipe. A equipe era basicamente eu e os cinco usuários que trabalhavam às vezes em dupla, às vezes sozinhos, numa jornada de quatro horas pela manhã, e quatro horas de tarde. O salário era calculado em cima do balanço do mês dividido pelo total de horas trabalhadas. Acontece que com a chegada do final de ano, muitas pessoas entraram em crise. Desses cinco, três não estavam em condições de trabalhar; das três, duas internadas no HPJ, e outra sem sair de casa. Então eu assumi a cantina em um momento delicado e de difícil manejo.

A relação com a outra oficinaira de arte (e ex-cantineira) também não ajudava nesse primeiro momento. Não que ela não fosse solícita e disponível, ao contrário, mas seus oito anos de casa me davam a sensação de que ela era a dona do serviço. Não entendia porque tanta formalidade – ela me fez tirar fotos segurando cada equipamento (torradeira, liquidificador etc) em uma espécie de inventário, porque segundo ela, a cantina já tinha sido roubada várias vezes e, imagino que ela queria atestar a entrega da cantina com tudo o que tinha dentro. Até aí tudo bem, inventário é uma coisa que se faz, mesmo e, de fato, volta e meia tinha algum relato de roubo dentro do serviço. Mas porque eu tinha que aparecer nas fotos? Tudo me parecia tão estranho... Enfim, todo o processo da “passagem do bastão da cantina” com a minha ex companheira não foi nada fácil. Eu sentia que ela não queria me entregar e, sinceramente, eu também não queria receber.

No primeiro mês de direção, eu simplesmente me esqueci de fechar o mês. Sim, eu estava pela primeira vez acompanhando Inês, que estava internada desde o Ano Novo (e fazia parte da nossa equipe da cantina), e começava a frequentar o centro de convivência com parte dos usuários, o que me deixou tão encantada, que facilmente esqueci por completo da chatice da cantina. Conclusão, já estávamos no dia 15 de janeiro e eu ainda não tinha fechado o mês, menos ainda pagado os meus trabalhadores. No dia do passeio pra praia, estávamos de saída quando Fernando veio muito irritado (e com razão) me cobrar seu salário, junto com sua técnica de referência a tira colo (que era, claro, a outra oficinaira de arte) ainda mais irritada. Eu estava de saída com dez pessoas para o tão esperado passeio, e fui enérgica: “-Não vou resolver isso agora!” O passeio foi incrível, mas eu fui dormir com um baita mal estar naquela noite. Fernando era como um pilar na cantina, um dos usuários mais antigos e constantes no

trabalho, e a cantina também tinha um papel importante no lugar do Fernando dentro do Caps. Consegui contornar a situação, me redimi, pedi desculpas, expliquei que estava muito confusa, que tudo era muito novo, e que eu precisava da ajuda deles naquele momento de adaptação daquela função. Acho que consegui reaver a confiança com os trabalhadores, mas entre as oficineiras de arte, estava servida uma bela torta de climão.

Durante todo o verão, a cantina seguiu seu funcionamento capenga, com poucas horas aberta porque só contava com Fernando e Lucia trabalhando com alguma constância, e em geral, cada um era responsável por apenas um dia na semana. Minha capacidade em cobrar o fiado dos trabalhadores do serviço era péssima. Me sentia constrangida de cobrar meses seguidos as mesmas pessoas. Toda reunião de equipe (do Caps) ia eu distribuindo papeizinhos com os valores para todos aqueles que tinham conta aberta – abertas inclusive desde antes da minha entrada. Então era eu, com dificuldades e limitações administrativas terríveis dirigindo um pequeno comércio bastante peculiar. Penso que naquele momento eu não tinha dimensão da importância da cantina como parte fundamental dos respectivos projetos terapêuticos singulares (PTS) dos envolvidos, e também enquanto termômetro do dispositivo como um todo. Não era apenas um pequeno comércio que supria o tédio dos usuários e equipe com açúcar. Era um ponto importante no funcionamento do Caps, porque ali acontecia muita coisa. Desde boas conversas durante um café como também tensões e desentendimentos, sobretudo porque nem todo mundo tinha dinheiro para seus lanches, então era comum alguma situação de insistência que gerava desconforto na equipe, e eu precisava ser acionada para mediar algum conflito.

Havia, porém, dois usuários que diferente do resto, tinham conta na cantina que era paga no final do mês pelas suas respectivas referências técnicas. Pois, é claro, isso virou um problema. Primeiro porque sempre gerava tensão entre os outros usuários que não contavam com o mesmo benefício. Depois porque um dos usuários (Queiroz) estava com uma conta aberta desde a minha entrada, e a conta acabou tomando proporções gigantescas. Toda reunião de equipe eu entregava um papelzinho para sua referência com o valor do fiado, e ela sempre muito amável, dizia que ia falar com a mãe de Queiroz, que era quem administrava sua pensão. Me lembro em janeiro, depois da reunião, encontrar com a minha companheira na farmácia do dispositivo e comentar que o valor estava muito alto, que estava fazendo falta no caixa da cantina. Ela se prontificou em providenciar com a mãe. Esperei. É claro que nesse momento eu deveria ter fechado a conta do Queiroz, e só permitir que ele pegasse fiado de novo depois da conta quitada. Confesso que até tentei, mas Queiroz era desses usuários que são bem expansivos, insistentes, repetitivos, e isso causava muito conflito com a minha equipe, sobretudo com Lucia, que naquele momento era a única mulher da equipe. Todos os

dias em que Queiroz aparecia no Caps, eu era o tempo todo solicitada na cantina para mediar suas demandas.

Acontece que lá na época da minha entrada, ainda sob gerência anterior, quando Lucia foi receber seu décimo terceiro houve um erro irrisório (de 25 centavos), que foi corrigido na mesma hora pela minha companheira (ex-cantineira e oficineira de arte). Pois naquela época isso tinha aborrecido muito a Lucia, que ameaçou sair da cantina. Com o passar das primeiras semanas ela pediu pra voltar, e desde então a Lucia era uma das únicas pessoas da equipe que estava bem, que tinha alguma constância. Pois isso pra mim era uma vitória e eu não ia deixar a chateação sem fim do Queiroz perturbar a minha trabalhadora, então muitas vezes eu cedia e, erradamente, autorizava o fiado.

Chegava toda semana, e ia eu entregar o papelzinho com o valor para sua referência na reunião de equipe. Ela sempre muito solicita, dizia que ia providenciar. Chegou em março ela entra de férias, e a conta, que já estava lá na casa dos cento e cinquenta, nada de ser quitada. Fiquei bastante chateada e, finalmente, fechei definitivamente a conta de Queiroz. Como eu já sabia que ia acontecer, ele não deixava Lucia trabalhar em paz de jeito nenhum, sempre muito insistente, muito expansivo. Às vezes conseguia chamar ele pra participar de alguma oficina, mas não era sempre que ele topava - aliás, no primeiro dia em que ele aceitou subir pra pintar, eu fiquei bastante impressionada com a riqueza daquelas figuras, o colorido, os detalhes. Mas enfim, confesso que era raro. Com a interdição total da cantina, ele não reagiu bem e isso causava muita tensão. Expliquei pra ele que a mãe dele precisava vir aos Caps acertar a conta dele, que logo ela seria liberada de novo. Claro que a mãe apareceu no Caps em um dia em que eu não estava, dizendo que não ia acertar a conta comigo, porque não me conhecia, e pedindo pra falar com a outra oficineira de arte (e ex-cantineira) para ver a cobrança referente aos quatro meses em atraso. Muito solicita, minha companheira - aquela com quem eu comia com frequência uma torta de climão - passou a limpo e entregou a cobrança referente aos quatro meses de fiado para a mãe que obviamente não pagou. Enquanto isso, a referência técnica estava de férias. Eu sabia que ela estava com um problema respiratório, e achei melhor não ligar para falar sobre o problema - claramente um equívoco da minha parte.

Em abril, volta de férias a referência técnica de Queiroz e, ao se inteirar do tamanho do problema, me questiona porque eu não a acionei durante as férias, porque eu não interditei o Queiroz antes etc. Curioso que parece não lembrar dos meses seguidos em que eu pedia para que ela repassasse a dívida para a mãe. De fato, deveria ter ligado e deixado ela participar dessa situação tão desagradável. Tive que lembrá-la que antes de entrar de férias eu a cobrei diversas vezes, mas mesmo assim ela se esqueceu de encaminhar esse problema com a mãe de Queiroz. Eu entendo que em janeiro e fevereiro ela estivesse muito sobrecarregada (aliás,

como todos naquele serviço) porque além das questões do dia-a-dia do serviço, ela estava muito envolvida com o carnaval da rede de saúde mental, já que ela era uma das compositoras do samba que estava concorrendo – e que acabou por ganhar. E eu desconfio que tenha sido isso, e não pura negligência da minha companheira de equipe em não se atentar para minhas cobranças. Assim como eu não ter conseguido interditar Queiroz antes, era muito mais uma incapacidade de sustentar sozinha uma situação tensa que eu sei geraria conflito, do que apenas ser permissiva. Quem sabe se na conversa da farmácia, que tivemos em janeiro, e eu a referência tivéssemos combinado isso junto (a interdição da cantina até o pagamento da conta), a história teria sido outra. Não seria apenas eu a dizer não - e por muitas vezes não conseguir, porque isso seria um plano de cuidado da equipe como um todo, e não apenas uma interdição da cantineira.

Nesse caso não é só administrar o giro de um comércio, as contas, as compras, os pagamentos. São todas as relações que por ali passam - o lugar da cantina para os usuários, a importância da cantina para os usuários que ali trabalham; o lugar da cantina para a equipe – repare, duas das últimas cantineiras eram as oficinas de arte, e quando foi na ocasião da minha saída, a direção cogitou que a cantina voltasse para a outra oficina – que sabiamente recusou. Mas veja, é uma função que ninguém quer exercer, e existe motivo para isso: é extremamente laboriosa, toma boa parte do seu tempo no serviço, é mais uma responsabilidade e você não recebe nada a mais por isso – não bastasse o cargo de oficina de arte ser o pior de toda a folha de pagamento do serviço. Enquanto isso, as outras funções de oficina também são solicitadas (as oficinas em si), além dos encontros com o centro de convivência e o acompanhamento nas oficinas de percussão no Sesc. Isso sem falar do acompanhamento fracassado de Inês durante toda sua internação, mas isso são outros quinhentos.

### **c) Inês, o fracasso**

Durante o período como oficina me vi muitas vezes na dúvida de que decisão tomar, como proceder, o que se intensificou quando comecei a acompanhar uma usuária que entrou em crise logo depois que sua referência entrou de licença. A pedido da diretora eu assumi o seu lugar, junto com uma AT. Acontece, porém, que no mesmo dia em que assumimos o acompanhamento de Inês, o filho dessa AT foi assassinado brutalmente por uma pessoa em crise (que não era da rede). Inês era uma paciente muito grave e de difícil identificação de início da crise, porque não se enquadrava no modelo “louco muito louco” (MERHY, CERQUEIRA, 2014) que caracteriza a escolha do usuário guia. Extremamente silenciosa, não

dava sinais de que entraria em crise. Sem ter ninguém da família, com sessenta e sete anos, morava sozinha em uma pequena casinha na favela da Grota, em Niterói. Sua rede era basicamente a vizinha já idosa, que acabara de ficar cega, e a ex patroa, que morava em São Francisco, perto do Caps, mas que ela já não a via fazia alguns anos. Quando se aproxima o final do ano, ela se sente mal e é internada na Policlínica do Largo da Batalha com pancreatite, e lá passa o seu Natal. Quando ela sai da internação da Policlínica, começo a acompanhá-la pelo território com o intuito de acionar alguma rede de cuidado com quem ela pudesse passar o Ano Novo. Fomos juntas até a casa da ex patroa em São Francisco, mas nesta ocasião, não encontramos ninguém. De lá caminhamos, até a casa da mãe da ex patroa, que ficava no mesmo bairro e, através dela, descobrimos que a ex patroa estava viajando. Nesta mesma conversa, a senhora começa a falar de maneira muito desrespeitosa sobre a Inês – mesmo estando na sua presença-, sobre como ela havia abandonado a filho, num tom de crítica que me pareceu muito agressivo e desnecessário. “- Não sei porque ela deu o filho, agora estaria aí para cuidar dela.” disse, a senhora. Neste momento, pela primeira vez, rompe o silêncio a voz de Inês e diz: “- Não é filho, é filha.”, e se vira para mim e completa, serenamente “- É uma longa história.” Entro em contato então com a vizinha da Grota, e articulamos que Inês passaria a noite do Ano Novo com a família da vizinha. Nesta noite do Réveillon, Inês sai pela favela da Grota no seu habitual gesto de crise: distribuir dinheiro entre as muitos pontos de venda de drogas da comunidade. Sem ter como controlá-la, e vendo como ela própria se colocava em risco, a vizinha entra em contato com o SAMU e Inês é internada no Hospital Psiquiátrico de Jurujuba (HPJ). Vale lembrar que Inês não era nem nunca foi usuária de droga, seu gesto de distribuir dinheiro estava relacionado à sua solidão. Mais tarde, em reunião de equipe, comento sobre a nossa experiência pelo território, e me surpreendo ao saber que mesmo ela sendo uma paciente de mais de vinte anos de Caps, a equipe desconhecia a existência da filha – o depois ela vem a me contar que a menina fora levada para São Paulo pelo pai ainda bebê. Fazíamos algumas saídas pelo território – eu a buscava no hospital e depois a trazia de volta, pois era preciso estar presente para de fato conseguir estabelecer algum vínculo, já que ela era extremamente reservada e silenciosa.

Em uma dessas ocasiões, busquei Inês pela manhã para ver os outros usuários e almoçar no Caps e voltaria com ela para o HPJ. Mas nesse o dia o psiquiatra de referência tinha voltado de férias, e a direção me orientou sobre a importância do médico ver Inês antes de voltar para o hospital. O problema foi que o médico demorou três horas para voltar do seu almoço, o que deixou Inês (e eu também) ansiosa com a espera. Neste dia eu também tinha outro compromisso depois de deixar Inês no HPJ: buscar a bolsa com a carteira e documentos que havia ficado com a vizinha lá em cima na favela da Grota. Então estava apreensiva não só

pelo combinado com a equipe do HPJ, mas também com o combinado com a vizinha. Havia um usuário com problemas de deslocamento que iria voltar para o Hospital de Uber, e a direção me deu a ideia de colocar Inês para voltar com esse usuário, assim eu poderia ir direto buscar a bolsa na Grotá. O problema é que Inês não queria voltar de *Uber*, queria voltar comigo, já que eu tinha combinado de levá-la de volta. Conclusão, segundo a equipe do HPJ ela relatou que “- Ela me deixou largada na rua.” Fiquei por muito tempo chateada por não ter dado tanta importância para o pedido de Inês. Por outro lado fiquei muito incomodada como a direção do Caps tratou isso depois, se eximindo por completo das decisões que tomei a consultando, afinal de contas, quem me disse: “- Convince ela a voltar com fulano.” foi a própria diretora quando pedi alguma orientação. Realmente, nunca me arrependi tanto de ter dado mais importância para a fala da diretora do que para a fala da usuária.

Durante os dois meses de sua internação no HPJ, fizemos algumas saídas pelo território – eu a buscava no hospital e depois a trazia de volta, pois era preciso estar presente para de fato conseguir estabelecer algum vínculo, já que ela era extremamente reservada e silenciosa. Em uma dessas ocasiões, busquei Inês pela manhã para ver os outros usuários e almoçar no Caps e voltaria com ela logo após o almoço (era esse o combinado com a equipe do HPJ) Na convivência com Inês sinto que mais do que ouvir, e fazer falar, era preciso suportar aquele silêncio e deixar espaço para ele. Ainda hoje não estou segura se foi possível, e durante todo o tempo a acompanhando, essa foi uma grande dificuldade: entender seu silêncio como parte de sua fala – o não dito também diz sobre os sentidos. No livro *As Formas do Silêncio*, de Eni Puccinelli Orlandi, ela fala do silêncio como as formas do não dito e me lembrou diversas vezes de Inês.

Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o nada, não é o vazio sem história. É o silêncio significante. (...) Ele tem significância própria. E quando dizemos fundador estamos afirmando esse caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui ‘originário’ nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que o silêncio é a garantia do movimento dos sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o ‘tudo’ da linguagem. Nem o ideal do lugar do ‘outro’, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é sim, possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação do ‘um’ com o ‘múltiplo’, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso que lhe dá realidade significativa. (ORLANDI, 1997, P. 23)

Muitas vezes era preciso sustentar o silêncio – esse lugar de incômodo, de espera – para que depois pudesse aparecer (ainda que não em palavras) algo a mais nos nossos encontros. O olhar vibrátil, o jogo de corpo: tudo significava. Do pouco que falava, dizia que via umas cobras pela sala. Segundo Orlandi, “o homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem que fazer sentido



(qualquer que ele seja). O homem está remediavelmente constituído pela sua relação simbólica” (ORLANDI, 1997).

Eu nunca tinha entrado em um hospital psiquiátrico antes, não conhecia os processos nem os mecanismos. As reuniões com a equipe do HPJ eram difíceis, porque meu desconhecimento dos procedimentos hospitalares me colocava em situações de enfrentamento e de quebra de protocolos – ainda que não fosse essa a minha intenção – me colocando em situações muito complicadas. Me lembro que uma das vezes em que fui visitar Inês no HJP eu estava levando a bolsa que eu havia buscado com a vizinha na favela da Grota. Ela precisava ir ao banco, e eu a acompanharia. Quando chego na ala de visitação, em frente à sala onde costumávamos conversar estava Andressa (outra usuária do Caps, daquelas loucas muito loucas) gritando e batendo com a cabeça na porta. Opto então, em entregar a bolsa de Inês ali mesmo, atrás de uma placa. Rapidamente uma multidão nos rodeou, tomando de empréstimo todas as coisas de Inês - como base, batom, sombra, esmalte - e fazendo uso imediato, conclusão: diversas pessoas com as caras pintadas, que mais parecia uma máscara bizarra de tão estranho. É possível imaginar como foi a reunião com a equipe do hospital naquele dia. Além dessa tiveram algumas outras situações de bastante atrito entre equipe do HPJ e o Caps (no caso, eu), e não senti que a equipe do Caps “estava comigo.” Ao contrário, qualquer coisa coloca na conta da oficinaira que assinava como referência no documento do hospital. Acredito que isso tenha desgastado a possível composição entre as instituições para montar um plano de cuidado que fosse mais acolhedor para Inês, pois sentia que a disputa do saber sobre a paciente se sobrepunha ao que não se sabia sobre ela. E eles não sabiam nada sobre ela. E nem eu. Sem sombra de dúvida, dos meus muitos fracassos pelo Caps, cuidar de Inês foi o maior deles.

Se o trabalho como oficinaira me deslocava diariamente, o Laboratório de Sensibilidades e Devires também resguarda seu lugar de reinvenção. Tem como objetivo atuar na formação – não apenas - de profissionais de saúde e tem por característica a primazia do lugar do não saber. No contexto acadêmico onde os saberes são fundamentados em certezas e pressupostos teóricos, a condição de desconhecido me parece um ser um importante marcador de horizonte na formação de si, como possibilidade de encontro e desencontro de si mesmo com o outro. E é no desencontro de si, que é possível emergir alteridade e deslocamento.

A invenção desse lugar de alteridade é que nos coloca em uma espécie de terra estrangeira. E apenas a experiência tomada de assalto permite de fato, estar despreparado para o encontro e deixar ele acontecer para ser, de fato, afetado. O projeto de mestrado inicial, “Arte e vida: processos de cuidado”, visava tatear quais são mecanismos utilizados para o tal

alargamento do sensível, seja no contexto acadêmico, seja na relação com o trabalho em saúde. Pretendia tratar não só da relação que o coletivo – no caso o LSD e a equipe de trabalho do CAPS - se posiciona frente ao instituído, criando estratégias de desvios e linhas de fuga para automatização cognitiva da apreensão do conhecimento, mas também das possíveis contaminações e desdobramentos que a arte proporciona como território de invenção de si.

### 3.3 Produção ensaística “*máscaras cartográficas*”

O ensaio fotográfico “Máscaras Cartográficas” foi gestado e gerado a partir do encontro-fricção entre arte, cuidado e pesquisa. Compõe o texto da análise dos resultados, e apontam o indizível do processo em foco.

Imagens suspensas e fugidias que, ao não totalizar e individualizar a imagem humana, sugerem abertura para a multiplicidade do sujeito (ROCHA, 2007). Ao incluir estas imagens como dispositivo de análise, falo sobre impossibilidade de saltar minha produção até então, e reafirmo minha posição enquanto pesquisadora in-mundo<sup>2</sup>. Gostaria ainda de propor este presente trabalho também como um Perfil Provisório, visto que no final deste texto, certamente não serei a mesma pessoa que o começou a escrever.

#### a) **Primo It**

A chegada de Primo It é um evento singular: se comemora com o constrangimento e a desconfiança a chegada inesperada de um familiar distante, tão íntimo quanto um desconhecido. De baixa estatura, totalmente coberto por seus pelos, o Primo It é um corpo estranho, uma visita vinda de fora, um primo de longe, um estrangeiro de um murmurar inaudível. Há quem diga que possui laços antigos com entes espirituais. Só se manifesta através da festa, só se alimenta em ritual.



Primo It

Nós, latinos, tão prolíferos de pronomes, suportamos sentenças com sujeitos ocultos e até inexistentes, mas eles (os de fora), não. Em inglês não existem sentenças sem sujeito, sujeitos ocultos não são tolerados nessa língua, apenas o indeterminante. Então o It vai fluando, ora entre o pessoal e impessoal, ora oblíquo, ora demonstrativo. Carregado de sentido e multifuncional nas relações, o It tem ainda, outros sentidos além da sintaxe. Um animal quando é castrado vira um it. “*She is an it.*” Assim como também o ato sexual em si: “*Did you do it last night?*”. Muitas vezes é usado como sinalização de destaque “*-She is the ‘it girl’ of this summer.*”

Neste caso do Primo, *It* é também substantivo próprio. Nome indefinido, demonstrativo. O It então oscila entre o indeterminado – quando sujeito, e determinado destacado – quando substantivo. Está presente em todos os tempos, tem temporalidade multidimensional e tem a capacidade de se mover por movimentos espirais, para todos os tempos.

#### **b) Narrativas de um corpo-artista-pesquisador: metamorfose e resistência**

Tendo como narrador este íntimo estranho, ausente e onipresente Primo It, trago as narrativas de memórias do nascimento de um corpo-pesquisador que se insiste artista: o corpo metamorfo artista-pesquisador.

Um corpo cuja pele se rompe desde dentro, em uma espécie de erupção de defesa. Um corpo árvore, um corpo tronco, fundido em uma pele que é como uma casca, camada de proteção e abrigo. Acontece que existem cascas e cascas. Nesse caso, são os espinhos que me crescem a cada ferida que se abre. É a forma que o corpo toma quando precisa se resguardar. Um corpo árvore é um corpo que se reafirma como um só corpo com sua natureza, com a crueza da pele. A casca é tão árvore quanto a seiva, a pele é tão corpo quanto os ossos.



b.2) *No me toques* 1



b.3) *No me toques 2*



b.4) *No me toques 3*

### 3.3) Reflexões Sobre o processo produtivo, criativo: Eu, *doula* de outros Eus

Meu trabalho visual consiste em uma investigação plástica da relação corpo e memória utilizando diferentes meios e técnicas. Essa afirmação, contudo, não tem como objetivo definir uma linha conceitual, ao contrário, é um exercício de distanciamento e aproximação ao observar minha produção ao longo do tempo, que me permite identificar algumas questões que se repetem em vários trabalhos. Não se trata de criar um arcabouço teórico que dê conta dessa premissa, o que se trata aqui é de poder falar sobre meu processo de trabalho e de que maneira aos poucos isso foi se transformando em um repertório poético. Durante a monografia na graduação em artes visuais, desenvolvi o que chamei na época de metodologia da ostra. Para ser sincera, quem me brindou com a imagem da ostra para falar sobre meu trabalho foi o artista Daniel Senise, na época era meu professor no curso de Fundamentação, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2009. “- Seu trabalho tem uma coisa de ostra, porque dá para ver que nasce de um incômodo muito grande”. Achei muito bonita a maneira como ele entendeu meu trabalho, e acabei adotando a ostra como uma espécie de tratado. É sabido que a ostra, ao se machucar com um corpo invasor (normalmente um grão de areia), inocula esse corpo estranho com camadas e camadas sobrepostas de madrepérola, como uma maneira de se proteger. Depois de três anos em média, está formada a tão preciosa pérola, resultado de um trabalho árduo, repetitivo e solitário.

Durante a feitura deste texto, me encontrei com Pelbart descrevendo o corpo coador, e me remeteu muito à este gesto e à esse trabalho. Não se trata de encaixar Pelbart em uma poética, mas de se reconhecer em um fluxo de pensamento que é externo à mim, mas que me atravessa. É claro que Pelbart está se referindo às diferentes maneiras de se lidar com a loucura e a desrazão, e cria nesta tessitura entre sofrimento psíquico e subversão estética, o corpo coador “das palavras fragmentadas incrustadas nos estados de coisas” e o corpo glorioso, “das palavras impermeáveis”: duas maneiras diferentes por onde flui a superfície e que, de repente, se colapsa e se esfacela por onde os sentidos vem abaixo. Ainda assim, vale a identificação no sentido de um corpo poroso, que se permite vaziar. Trata-se aqui da invenção de um corpo ultra poroso, que acontece e se expande como extensão do próprio corpo. “Trata-se da sensação de ter a pele perfurada por buracos, e de tragar, por essa via, a própria superfície.” (PELBART, 1989 p.130)

Existe uma pulsação de tempo que é anterior à noção histórica das coisas. O que vem antes da história. Não se trata de lembrar do imemorial – não seria possível – mas de indicar sua presença através da ausência. A marca que fica se constitui na falta de um corpo que já



não está aí – não há alguns dias, meses ou anos - há alguns milênios. A longa passagem de tempo não apaga por completo seu vestígio, a imagem como índice de algo que já foi. A memória como um tecido trançado a mão, a ideia da colcha de retalhos, como se o aspecto artesanal - o qual se refere Benjamin (2012) quando trata da questão do narrador - fosse rendado por milhares de mãos ao longo de milhares de anos. Assumindo o risco de discorrer de maneira intuitiva e, por mais que não me agrada o tanto quanto soe demasiado holístico, não possuo outra maneira de explicar, senão pelo acesso sensível: a latência que emana do imemoriável, permite uma reconexão com estados anteriores de existência, a memória, por exemplo, de quando eu era pedra. Rocha, pra ser mais precisa.

Das casas enquanto corpos, nada a exemplifica melhor que o corpo materno, nossa primeira morada.

Existe um gesto do artista – que talvez esteja fundado no seu narcisismo, mas não se esgota aí – que é uma volta para si mesmo, numa tentativa de distância mínima para se perguntar: mas o que é isso, mesmo? Por que isso, e não qualquer outra coisa? A resposta está fadada ao fracasso, visto que a pergunta vai se reinventar e se recolocar sempre que uma vez superada.

### 3. CONSIDERAÇÕES INCONCLUSAS

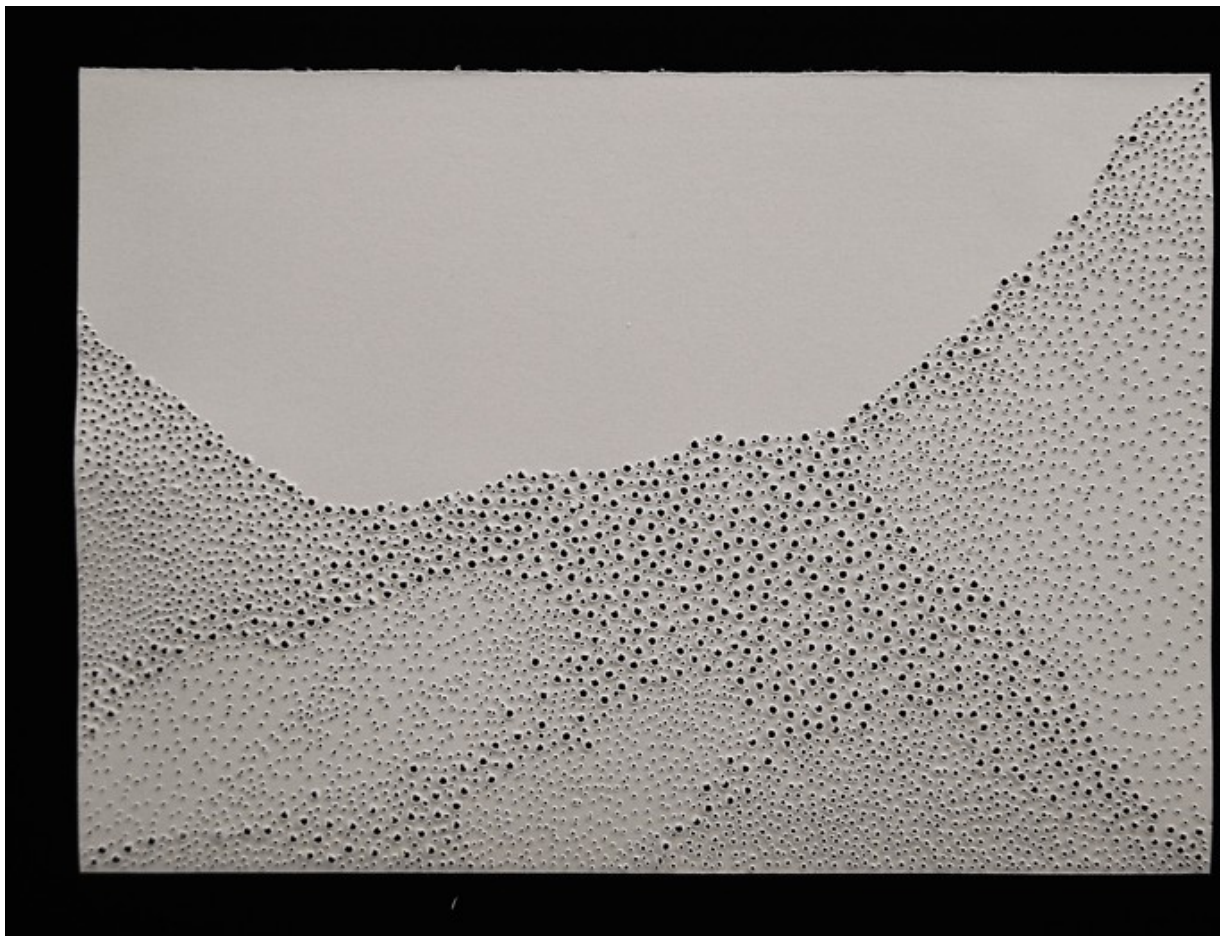


Imagem: Pedra papel 4

Como costurar minha produção visual com as questões do atual projeto de mestrado e levantadas pelas experiências do LSD e do CAPS – o tal alargamento do sensível, o acesso à memória, o encontro, os desencontros? Como isso me constitui enquanto pesquisadora? E enquanto artista? É possível produzir, no processo de sofrimento e solidão da pesquisa acadêmica, um cuidado que não evita, mas acompanha delicadamente as dores das transformações forjadas nos corpos todos, neste alinhamento do devir corpo-pesquisador? Quando o corpo em transformação salta, quem produz a rede que acolhe o salto? Quando este mesmo corpo diz: não me toque, o que ouve em resposta?

Esta é uma escrita provisória por diversas razões: pela natureza mesma da ocasião (defesa), que marca um momento decisivo no processo do mestrado, mas finaliza a investigação; pela natureza do pensamento, que se modifica e se rearranja no decorrer dos fluxos e caminhos apontados pelo próprio texto – desses que ainda não sei onde irão me levar; pela difícil tarefa de, ao produzir um texto acadêmico, não concluir, mas apontar alegremente

inúmeras inconclusões nascidas do estranho hábito de questionar. Como disse acima, “escrever é também um jorrar de sangue, um verter no abismo”, então melhor que seja logo de cabeça, confiante de que há uma rede para me segurar lá embaixo.

Ainda que, ao cair, me transforme em diversos fragmentos de mim, posso ver em cada fragmento que estou ali, nova e inteira. Fragmentos que se constituem em diferentes possíveis deste corpo recém-nascido, artista-pesquisador. E que dia após dia (assim espero) seguirá nascendo, saltando, espatifando em mil fragmentos, metamorfoseando e resistindo, insistindo e persistindo na arte do fazer cuidado.

Após observar como meu processo criativo se comporta, começo a investigar outras formas de atuação - não para renegar uma metodologia que para mim é muito natural - mas para ampliar meu leque de possibilidades metodológicas e poéticas. Por que me interesso agora pelo cuidado? Por que considero importante a presença da arte em todas as esferas e dimensões da vida? Apesar da metodologia da ostra me ser muito cara, não é uma metodologia que favoreça o encontro, ao contrário, ela enaltece a solidão do isolamento. Daí a necessidade de buscar novas formas de pensamento e outros tipos de construção poética, porque essa construção poética não está desassociada à construção ética e política de um corpo pesquisador. Como numa santíssima trindade em que os três elementos são ao mesmo um só (ética, estética e política), mas que não leva à elevação transcendental, senão à imundice superficial do mundo, na construção diária de apostas de modos de vida. Não me proponho a desfazer a ostra, mas a colocá-la fragilmente em exposição, em contato com o mundo, em diálogo no campo da investigação.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28.
- CERQUEIRA, Maria Paula; MEHRY, Émerson Elias. Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção e acesso e barreira em saúde mental. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014.
- HERKENHOFF, Paulo. A ótica do invisível/desejo de espaço. In: Brasil Lucio Fontana. 2001.
- MEHRY, Émerson Elias. Avaliação Compartilhada do cuidado em saúde.
- KASTRUP, Virgínia. *O funcionamento de atenção no trabalho do cartógrafo*. In: Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade / org. PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- PELBART, Peter Pál. O mais profundo é a pele. In: Da clausura do fora ao fora da clausura. Editora São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo – Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2007.
- BADUY, R. S.; KULPA, S.; TALLEMBERG, C.; SEIXAS, C. T.; CRUZ, K. T.; JÚNIOR, H.S.; LOPES, C. V. A. Mas ele não adere! - O desafio de acolher o outro é complexo pra mim. In: Avaliação Compartilhada em Saúde – surpreendendo o instituído nas redes. MEHRY, E. E.; BADUY, R. S.; SEIXAS, C. T.; ALMEIDA, D. E. S.; JÚNIOR, H. S. (Org.) Rio de Janeiro: Hexis, 2016.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação [online]. 2002, n. 19, pp. 20-28.
- FERREIRA, A. A. L. Psicologia, produção subjetivante e modos políticos: pistas conceituais da teoria ator-rede. 2015, 14 p. Cadernos de pesquisa vol. 45.
- GUATARRI, F.; ROLNIK, S. Micropolítica: Cartografia do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996. JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão.
- KANT, I. Analítica do sublime. In: Crítica da Faculdade do Juízo. Forense Universitária, 3º ed., 2012.
- LATOUR, B. Reagregando o Social. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012. LORAU, R. Análise Institucional. São Paulo: Hucitec, 2004.

MACHADO, Ives. Sobre fantasias e desejos: melhor andar pelado do que mal vestido.

In: Revista Item n. 4, 1998.

MERHY, E. E. “O conhecer militante do sujeito implicado: o desafio em reconhecê-lo como saber válido”. In: FRANCO, T. B; M.A.A. (Org.) 2004, Acolher Chapecó. Uma experiência de mudança do modelo assistencial, com base no processo de trabalho. São Paulo: Editora Hucitec, v.1, p. 21- 45.

MERHY, E.E.; CERQUEIRA, P. Pesquisadores IN-MUNDO: um estudo da produção do acesso e barreira em saúde mental. Porto Alegre: Rede Unida, 2014.

ORLANDI, E. P. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.