



PPGAV

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DANIELLE DE CASSIA SPADOTTO

CONSTELAÇÕES DA BOCA DO CÉU
Poéticas de uma esquizonauta ou formas de navegar o Caósmos

RIO DE JANEIRO
2026

DANIELLE DE CASSIA SPADOTTO

CONSTELAÇÕES DA BOCA DO CÉU

Poéticas de uma esquizonauta ou formas de navegar o Caósmos

volume I

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

RIO DE JANEIRO

2026

CIP - Catalogação na Publicação

S732c Spadotto, Danielle de Cassia
CONSTELAÇÕES DA BOCA DO CÉU Poéticas de uma
esquizonauta ou formas de navegar o Caósmos /
Danielle de Cassia Spadotto. -- Rio de Janeiro,
2026.
307 f.

Orientador: Carlos Augusto Moreira da Nóbrega.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós
Graduação em Artes Visuais, 2026.

1. Constelação. 2. Esquizofrenia. 3. Poética. 4.
Afecto. I. Moreira da Nóbrega, Carlos Augusto,
orient. II. Título.

DANIELLE DE CASSIA SPADOTTO

CONSTELAÇÕES DA BOCA DO CÉU

Poéticas de uma esquizonauta ou formas de navegar o Caósmos

volume I

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Aprovada em: 30 de março de 2026.

Documento assinado digitalmente
 **CARLOS AUGUSTO MOREIRA DA NOBREGA**
Data: 24/04/2026 18:09:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Augusto Moreira da Nóbrega | PPGAV-EBA-UFRJ | Orientador

Documento assinado digitalmente
 **IRENE DE MENDONÇA PEIXOTO**
Data: 24/04/2026 11:35:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Irene de Mendonça Peixoto | EBA-UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **HELIA MARIA OLIVEIRA DA COSTA BORGES**
Data: 24/04/2026 10:30:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Hélia Borges | Faculdade de Dança Angel Viana

Documento assinado digitalmente
 **MARINA FERREIRA FREGA**
Data: 26/04/2026 21:53:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Marina Frega | PPGAV-EBA-UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **RICARDO ROCLAW BASBAUM**
Data: 24/04/2026 11:49:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum | PPGCA-UFF

À minha mãe, ao meu irmão, à memória do meu pai, à minha *doguínea* e à todas as pessoas esquizos que sofrem violência e são desacreditadas pela sociedade.

Agradeço especialmente aqueles que navegaram o Caósmos ao meu lado e tornaram esta pesquisa possível: o meu orientador professor Dr. Guto Nóbrega, os professores, coordenadores e servidores do PPGAV-EBA-UFRJ que acolheram o meu projeto e as agências de fomento CAPES e CAPES-PrInt.

Agradeço também a todos e todas que facilitaram minha pesquisa em acervos especializados: Luciana Lima arquivista do Museu de Imagens do Inconsciente, João Henrique Queiroz da equipe de projetos do Museu Bispo do Rosário, Daniele Ribeiro e Tatiane Lopes do Centro de Documentação e Memória do Instituto Municipal Nise da Silveira, Michelle Louise Guimarães da Silva museóloga do Museu de Arte Osório César, a equipe do arquivo do MASP, Raquel Pedro do Estúdio de Arte do Serviço de Reabilitação Psicossocial da Casa de Saúde do Telhal (Portugal), Micaela Fikoff da Agência Manicómio (Portugal), Astrid Berglund curadora da Collection de L'Art Brut (Suíça), Dr. Thomas Roske diretor do Museum Sammlung Prinzhorn e Sarah Debatin responsável pela documentação científica e arquivo do Museum Sammlung Prinzhorn (Alemanha).

Aos interlocutores, mestres e mestras: professora Dra. Walmeri Ribeiro (UFF), Marcelo Valle do Núcleo de Cultura, Ciência e Saúde Espaço Travessia no Instituto Municipal Nise da Silveira, Caroline Valansi, Gabriela Serfaty e Livia Abreu do Ateliê Entreaberto, Fabiane Valmore da Ação Coletiva em Rede Usuários RAPS Livre, a psicóloga Desirée Simões editora no Projeto Lanchonete <> Lanchonete, a professora Dra. Hélia Borges (Angel Viana), professora Dra. Tânia Rivera (UFF), professora Dra. Flávia Fernando (Formação Livre em Esquizoanálise), a psicóloga Marília Freire, Andreia Cristina Alves Pequeno, Hamilton de Jesus Assunção e Adilson Tiamo.

Aos amigos interlocutores que abriram escuta e trocaram reflexões: Serguei Dias, Caroline Azevedo e Ynaiê Dawson.

APRESENTAÇÃO

Constelações na Boca do Céu propõe uma imersão no universo poético de artistas com esquizofrenia ao oferecer visibilidade às suas produções artísticas e teórica para além do circuito terapêutico e institucional tradicional. Composto por uma tese de doutorado, por uma exposição individual¹, que, no ato da banca, se apresentará como projeto, e pela 2ª edição do *Simpósio Esquizofrenia & Direitos*, sob o tema *Poéticas Sideradas*, quando serão debatidos trabalhos de importantes artistas com esquizofrenia, brasileiros e internacionais, o projeto convida o público a repensar os modos de percepção normativos ao apresentar o delírio como potência criativa, política e epistemológica, ao mesmo tempo em que fomenta a reflexão sobre o impacto do capitalismo semiótico-cognitivo sobre a saúde mental de pessoas esquizo.

Embora o trabalho produzido por alguns artistas com esquizofrenia (ou neurodivergentes, de modo geral) demonstre tanta qualidade estética e pesquisa poética quanto os trabalhos daqueles artistas autoidentificados como “normais”, a sua circulação ainda se encerra ao circuito especializado das instituições ligadas à saúde mental. Dentre os trabalhos expostos em espaços como o do Museu de Imagens do Inconsciente (RJ), Museu de Arte Osório César (SP) e Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (RJ), os mais conhecidos do público especializado - e a maioria deles - foram produzidos por artistas já falecidos, reservando pouquíssimo espaço para dialogar com artistas neurodivergentes ainda em produção e que não estejam em acompanhamento terapêutico nas instituições de saúde imediatamente correlatas. Nesse sentido, o projeto *Constelações na Boca do Céu* pretende abrir uma porta no circuito da arte contemporânea e da cultura para fazer passar essa produção artística e teórica e fomentar a troca e a fruição desses trabalhos para além do âmbito terapêutico. Acreditamos que esta abertura no campo da arte pode vir acompanhada de processos de profissionalização desses artistas esquizos, de modo a fomentar sua produção artística como trabalho e, portanto, fomentar formas de criação de autonomia para além da esfera do (auto)cuidado.

A essa oportunidade profissional segue, em paralelo, o tão urgente debate em torno da

¹ Composta por obras em diferentes linguagens (com trabalhos em andamento) e apresentará um corpo de trabalhos que entre-cruza prática artística e saber acadêmico, abordando o impacto dos modos de produção capitalista sobre a subjetividade esquizofrênica, e apresentando o corpo não como engrenagem funcional de um sistema extrativista, mas um corpo orientado pelas temporalidades cósmicas intrínsecas à relação da Terra com o Sol; um corpo que aprende com os eventos astronômicos lições sobre a efemeridade da vida e tem as constelações - concretas, conceituais e artísticas - como pontos de ancoragem no mundo

esquizofrenia, pois, segundo estudo publicado em 2012² os veículos da mídia brasileiros são os principais responsáveis para a perpetuação do estigma estrutural, das injustiças e da ameaça de exclusão - a morte social das pessoas com este diagnóstico. Isso porque o termo esquizofrenia, veiculado sem qualquer critério, vem sendo associado a metáforas depreciativas e violências por instituições policiais e população leiga sobre o assunto, condenando pessoas em sofrimento psíquico grave à um “círculo vicioso de marginalização, alienação, pobreza, exclusão social” e violência generalizada. Na política e na cultura, normalmente o termo esquizofrenia é usado por alas mais à esquerda para designar atitudes aberrantes e incoerentes da ala à direita e extrema direita, o que desconsidera completamente a capacidade de discernimento político e de consciência de classe de pessoas com diagnóstico de esquizofrenia, caracterizando-se, dessa forma, uma espécie de violência epistêmica.

Constelações na Boca do Céu desafia os paradigmas normativos e seus discursos clínicos e midiáticos, que estigmatizam pessoas em sofrimento psíquico grave, ao apresentar o corpo esquizo como entidade crítica e política. Inspirando-se em autores como Aby Warburg, Walter Benjamin e Gilles Deleuze, o projeto propõe a constelação como forma sensível de navegar os momentos de crise, sendo parte tanto dos processos criativos e autopoietico esquizo - estes, por sua vez, atravessados pelos afectos e intensidade da experiência - quanto ferramenta capaz de engendrar um pensamento crítico-reflexivo no seio da sociedade e cultura contemporânea ocidental, elas mesmas com traços de esquizofrenia. *Constelações na Boca do Céu* é a afirmação de outra forma de existência, criação e pensamento, plantando no imaginário coletivo a potência de uma vida que sente, pensa e cria a partir de uma sensibilidade expandida e caótica. Trata-se, portanto, de um gesto poético-político de inclusão, reconhecimento e valorização da diferença.

Por fim, cabe salientar que a forma como apresentamos esta tese configura-se como um experimento esquizo de escrita que convida o leitor a navegar os modos de *senti-pen-ser* da esquizofrenia e, por esse motivo, o texto é fragmentado e multitudinário, o que exige do leitor disposição para deambulação.

2 GUARNIERO, FB. et al. O estigma da esquizofrenia na mídia: um levantamento de notícias publicadas em veículos brasileiros de grande circulação. Rev. Psiq. Clín. 2012, 39 (3): 80-4.

RESUMO

Esta pesquisa foi conduzida por uma artista e pesquisadora com diagnóstico de esquizofrenia. A partir da experiência autorreflexiva e dos modos de *sentir-pensar* esquizofrênico em meio à sociedade e à cultura contemporânea nos perguntamos: se adotarmos que sociedade e cultura apresentam humor esquizofrênico, como atravessar seus processos de subjetivação? Quais linhas de força são agenciadas a fim de equalizar os processos de desterritorialização-reterritorialização? Quais elementos ou procedimentos estéticos gravitam tais operações? Essas perguntas orientaram a pesquisa, que se deu em vívida relação com o cotidiano, o que, por sua vez, alimentou a investigação plástica e teórica em diálogo com outros artistas e pensadores da arte, da filosofia e da psicanálise.

Partindo do pressuposto de que, para lidar com o caos instaurado durante os estágios psicóticos, a pessoa esquizo cria estratégias de enfrentamento que se conformam como constelação - o que lhe possibilita orientar-se e imbricar-se no movimento da vida, habilitando-a navegar entre delírio (imagens) e pensamento (conceitualizações, abstrações) -, nossa hipótese sugere que a arte, para a esquizo, não é apenas instrumento terapêutico que a permite expressar-se, mas, principalmente, é um dispositivo estético para o desenvolvimento de um pensamento ético e político em vívida relação com o seu meio e tempo, localizando a loucura como forma contracolonial de criar, refletir, partilhar e acessar conhecimento.

A partir do que Ken Gale convencionou chamar *metodogênese*, a pesquisa afectou e foi afectada pelas experiências vividas ao longo do percurso. Procuramos compreender os principais marcos do pensamento ocidental que acompanharam o advento da esquizofrenia como patologia e como modo de produção, ao mesmo tempo em que nos colocamos em diálogo com pensadores e artistas que corroboram nossa análise. Olhamos para trabalhos de outros artistas esquizos e não-esquizos, a fim de verificar como os procedimentos constelares se expressam e se, eventualmente, guardam traços comuns entre si. Por fim, buscamos criar uma constelação poética esquizo com obras de arte que considerem os aportes teóricos e conceituais trabalhados pela pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Esquizofrenia, Constelação, Afecto, Poética.

ABSTRACT

This research was conducted by an artist and researcher diagnosed with schizophrenia. Grounded in self-reflexive experience and in schizophrenic modes of feel-think-being within contemporary society and culture, the study poses the following questions: if society and culture can be understood as exhibiting a schizophrenic affect or disposition, how might their processes of subjectivation be navigated? What lines of force are mobilized to mediate or stabilize processes of deterritorialization and reterritorialization? Which aesthetic elements or procedures operate within and around these dynamics? These questions structured the research, which developed in close relation to everyday life and, in turn, informed both the artistic practice and the theoretical inquiry through dialogue with artists and thinkers from the fields of art, philosophy, and psychoanalysis.

Starting from the assumption that, in order to cope with the chaos established during psychotic episodes, individuals with schizophrenia develop coping strategies that take the form of a constellation - thus enabling orientation and engagement in the movement of life, allowing navigation between delirium (imagistic processes) and thought (conceptualization and abstraction) -, our hypothesis suggests that art, for the schizo subject, is not merely a therapeutic instrument that enables self-expression, but rather, and more fundamentally, an aesthetic dispositif that fosters the development of ethical and political thought in active relation to one's historical, social, and cultural context, situating madness as a counter-colonial mode of creation, reflection, sharing, and knowledge production.

Drawing on what Ken Gale has termed methodogenesis, the research both shaped and was shaped by the lived experiences encountered throughout its trajectory. The study examines key moments in Western thought that accompanied the emergence of schizophrenia as both a clinical pathology and a mode of production, while engaging in critical dialogue with theorists and artists whose work supports and expands the proposed analysis. In addition, the research considers works by both schizophrenic and non-schizophrenic artists in order to identify how constellational procedures manifest aesthetically and whether they reveal shared formal or conceptual characteristics. Finally, the project culminates in the creation of a schizophrenic poetic constellation composed of artworks that integrate and respond to the theoretical and conceptual contributions developed throughout the research.

Keywords: Schizophrenia, Constellation, Affect, Poetics.

RESUMEN

Esta investigación fue llevada a cabo por una artista e investigadora con diagnóstico de esquizofrenia. A partir de la experiencia autorreflexiva y de los modos de senti-pen-ser esquizofrénicos en el seno de la sociedad y la cultura contemporáneas, se plantean las siguientes preguntas: si adoptamos que la sociedad y la cultura presentan un humor esquizofrénico, ¿cómo atravesar sus procesos de subjetivación? ¿Qué líneas de fuerza son movilizadas para mediar o estabilizar los procesos de desterritorialización y reterritorialización? ¿Qué elementos o procedimientos estéticos operan dentro y alrededor de estas dinámicas? Estas preguntas orientaron la investigación, que se desarrolló en estrecha relación con la vida cotidiana y, a su vez, alimentó tanto la práctica artística como la reflexión teórica en diálogo con artistas y pensadores de los campos del arte, la filosofía y el psicoanálisis.

Partiendo del supuesto de que, para hacer frente al caos instaurado durante los episodios psicóticos, las personas con esquizofrenia desarrollan estrategias de afrontamiento que adoptan la forma de una constelación —lo que les permite orientarse e implicarse en el movimiento de la vida, posibilitando la navegación entre el delirio (procesos imagéticos) y el pensamiento (conceptualización y abstracción)—, nuestra hipótesis sugiere que el arte, para el sujeto esquizo, no es meramente un instrumento terapéutico que permite la autoexpresión, sino, más fundamentalmente, un dispositivo estético que fomenta el desarrollo de un pensamiento ético y político en relación activa con su contexto histórico, social y cultural, situando la locura como una forma contracolonial de creación, reflexión, intercambio y producción de conocimiento.

A partir de lo que Ken Gale ha denominado metodogénesis, la investigación afectó y fue afectada por las experiencias vividas a lo largo de su recorrido. Se buscó comprender los principales hitos del pensamiento occidental que acompañaron el surgimiento de la esquizofrenia como patología clínica y como modo de producción, al tiempo que se estableció un diálogo crítico con teóricos y artistas cuyas obras respaldan y amplían el análisis propuesto. Asimismo, la investigación considera obras de artistas tanto esquizos como no esquizos con el fin de identificar cómo los procedimientos constelares se manifiestan estéticamente y si revelan características formales o conceptuales compartidas. Finalmente, el proyecto culmina en la creación de una constelación poética esquizo compuesta por obras de arte que integran y responden a los aportes teóricos y conceptuales desarrollados a lo largo de la investigación.

Palabras-clave: Esquizofrenia, Constelción, Afecto, Poética.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 01 - Sophie Calle, *Suite Venitienne*, 1979.
- Imagem 02 - Janet Cardiff & George Miller, *Alter Bnhof Video Walk*, 2012.
- Imagem 03 - Lygia Clark, *A casa é o corpo*, 1968.
- Imagem 04 - Maurice Tabard, *Wener Jeker*, 1987.
- Imagem 05 - Hans Bellmer, *La poupée*, 1938.
- Imagem 06 - Lenora de Barros, *Dizendo Quase Nada*, 1979.
- Imagem 07 - Dani Spadotto, *Autorretrato*, 2011.
- Imagem 08 - Dani Spadotto, *Elegia Obscena | Cena26 | Incorporal*, 2023.
- Imagem 09 - Olafur Eliasson, *Seu caminho sentido*, 2011.
- Imagem 10 - Juliana França, *Experiência Darkroom*, 2014.
- Imagem 11 - Mette Edvardsen, *No title*, 2014.
- Imagem 12 - Abel Gance, *Napoleão*, 1927.
- Imagem 13 - George Meliès, *Un homme des têtes*, 1898.
- Imagem 14 - Hyppolite Bayard, *Autorretrato de um homem afogado*, 1840.
- Imagem 15 - Nan June Paik, *TV Garden*, 1974-1979.
- Imagem 16 - Tunga, *Xifópagas Capilares*, 1987.
- Imagem 17 - Dani Spadotto, *Elegia Obscena | Cena30 | Á Deriva*, 2016.
- Imagem 18 - Dani Spadotto, *Elegia Obscena | Cena30 | Partitura para um Grito*, 2016.
- Imagem 19 - Dani Spadotto, *Olho Cerrado*, 2015.
- Imagem 20 - Dani Spadotto, *Elegia Obscena | Cena19 | Amaciar a Carne*, 2018.
- Imagem 21 - Guy Debord, *Guia de psicogeografia em Paris*, 1957.
- Imagem 22 - Hélio Oiticica, *Éden*, 1969.
- Imagem 23 - Allan Kaprow, *Women licking jam off a car*, 1964.
- Imagem 24 - Harun Farocki, *Creators of Shopping Worlds*, 2001.
- Imagem 25 - Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013.
- Imagem 26 - Muchon Zer-Aviv, *The Normalizing Machine*, 2018.
- Imagem 27 - Denise Agassi, *Vista On Vista Off*, 2012.
- Imagem 28 - Julian Oliver, *Packet Garden*, 2006.
- Imagem 29 - Anne Imhof, *Natures Mortes*, 2021.
- Imagem 30 - Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato, *Assemblage*, 2010.
- Imagem 31 - Aby Warburg, *Painél I | Atlas Mnemosyne*, 1929.

Imagem 32 - Hugo Hempel, *Sternkunde*, 1919.

Imagem 33 - Karl Baumann, *Südstern*, 1913.

Imagem 34 - Franz Artenjak, *Sonnensystem!*, 1972.

Imagem 35 - André Robillard, *La planète Saturno*, 1992.

Imagem 36 - Andre Robillard, *La comète all bopp, le soleil et la lune*, 2008.

Imagem 37 - John Devlin, *Sem título*, 1988.

Imagem 38 - Oskar Friedolin Herzberg, *Erklärung über Erduntergang*, 1912.

Imagem 39 - Maria Aparecida Dias, *Estrelas no Espaço*, 1989.

Imagem 40 - Benjamin Bonjour, *Etoiles*, 1983.

Imagem 41 - F. Kouw, *Sem Título*, 1900-1912.

Imagem 42 - Ubirajara Ferreira Braga, *O Cometa Harlhei*, 1994.

Imagem 43 - Ubirajara Ferreira Braga, *Sistema Solar*, 1986.

Imagem 44 - Adolf Wölfl, *La grande comete de 1866 en amérique*, sem data.

Imagem 45 - Ubirajara Ferreira Braga, *Vênus, O Belo*, 1995.

Imagem 46 - Ubirajara Ferreira Braga, *O Reinado de Júpiter*, 1995.

Imagem 47 - Heinrich Hermann Mebes, *Der Lebensfrieden fuhle Furch Menschen, wie die Gnade erhellt mit Jesus Christi den Segen*, 1919.

Imagem 48 - Carlos Pertuis, *A Barca do Sol*, 1976.

Imagem 49 - Edouard Lucien, *Question d L'homme et de la société Dieu*, sem data.

Imagem 50 - Edouard Lucien, *Question des Anges et des sept jour*, sem data.

Imagem 51 - Edouard Lucien, *Question de champ et de pavillon*, sem data.

Imagem 52 - Eugène Lambourdière, *Sem título*, sem data.

Imagem 53 - Pedro Cornas, *Desenho geométrico (aparição da Inês)*, sem data.

Imagem 54 - Marianinha Guimarães, *Eclipse Solar*, sem data.

Imagem 55 - Edouard Lucien, *Question d'email*, sem data.

Imagem 56 - Edouard Lucien, *Le blanc et la couleur de la vertu*, sem data.

Imagem 57 - Else Blankenhorn, *Sonnenuntergang in Pappellandschaft*, 1920.

Imagem 58 - Iotiro Akaba, *Sem título*, sem data.

Imagem 59 - Masayo Seta, *Sem título*, sem data.

Imagem 60 - Fernando Diniz, *Telescópio das Estrelas*, sem data.

Imagem 61 - Ubirajara Ferreira Braga, *Espotniqs*, 1988.

Imagem 62 - Erich Zabltnik, *Sem título*, 1989.

Imagem 63 - Helmut Nimczewski, *Apolo*, 1977.

Imagem 64 - Oswald Tschirtner, *Lunar*, 1973.

Imagem 65 - Jean Perdrizet, *Robo Cosmonaute*, 1970.

Imagem 66 - Óscar Morales, *Sem título*, 2013.

Imagem 67 - André Robillard, *Spoutnik russe CCCP 28000 km à l'heure*, 2008.

Imagem 68 - Jeanne Tripier, *Broderie Multicolore*, sem data.

Imagem 69 - Jeanne Tripier, *Venus et sa sucursal astrologique divine*, 1937.

Imagem 70 - Carlo Zinelli, *Les Animaux*, 1958.

Imagem 71 - Pedro Ventura, *Patos de Andrômeda*, 2023.

Imagem 72 - João Rubens Neves Garcia, *Sem título*, 1958.

Imagem 73 - Arthur Bispo do Rosário, *Manto de Apresentação*, sem data.

Imagem 74 - Daniel Miller, *Sem título*, 2011.

Imagem 75 - Daniel Miller, *Sem título*, 1992-2005.

Imagem 76 - Kunizo Matsumoto, *Sem título*, 2004.

Imagem 77 - Joana Ramalho, *Um tiro no escuro*, 2020.

Imagem 78 - Laura Poitras, *Bed Down Location*, 2016.

Imagem 79 - Duane Michals, *Photographs with text- Magic Mirror of Uncertainty*, 1960-1980.

Imagem 80 - Sophie Calle, *L'Hôtel*, 1981.

Imagem 81 - João Tabarra, *Ballata del Suicidio, Working Class Angels. Para Pasolini*, 2007.

Imagem 82 - Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room - This Souls of Millions Light Years Away*, 2013.

Imagem 83 - Wolfgang Tillmans, *In flight astro (II)*, 2010.

Imagem 84 - Sandra Cinto, *Melody to the Stars - Vôo I*, 2022.

Imagem 85 - Carmela Gross, *Via Láctea / Milkway*, 1979.

Imagem 86 - Alexander Calder, *Otto's Mobile*, 1952.

Imagem 87 - David Tudor, *Rainforest V*, 1973 - 2015.

Imagem 88 - Sarah Sze, *Triple Point (Planetarium)*, 2013.

Imagem 89 - Dora García Lopez, *Mad Marginal Chart*, 2024.

Imagem 90 - Lorna Simpson, *Série Sky Pinups*, 2021.

Imagem 91 - Hannah Höch, *Da-Dandy*, 1919.

Imagem 92 - Wangenchi Mutu, *Sem título da série Eve*, 2006.

Imagem 93 - David Maljkovic, *Série New Reproductions*, 2014.

Imagem 94 - Arthur Bispo do Rosário, *Roda da Fortuna*, sem data.

Imagem 95 - Farnese de Andrade, *O Pensamento*, 1984.

Imagem 96 - Elliot Hundley, *After Medea's Craft*, 1975.

SUMÁRIO

05	APRESENTAÇÃO	
07	RESUMO	
08	ABSTRACT	
09	RESUMEN	
10	LISTA DE IMAGENS	
14	INTRODUÇÃO	
20	LUNAÇÕES	
95	ESPAÇO-TEMPO	
97	A natureza afectiva: Esquizofrenia e modos de Operação do Capitalismo Semio-Cognitivo.	
123	Imagem digital: Dissociação, Desterritorialização e Performatividade Operacional.	
136	CARTA CELESTE	
136	Constelação: Um pensamento Estético.	
159	Linhas Imaginárias: Forças vinculantes ou a Poética esquizo.	
172	CONCLUSÃO	volume I
180	CINTURÃO DE ASTEROIDES	volume II
181	Cinturão Principal	
182	Afecto	
184	Assemblage	
189	Caósmos	
192	Esquizofrenia	
206	Cinturão de Kuiper	
207	Dispositivos Coreográficos	
209	Fragmentação e Multiplicidade	
216	Excitabilidade dos Sentidos e Afecção	
231	Polissemia e Experimentação com a Linguagem	
233	Nuvem de Oort	
234	O Averso de um Manicómio, modos de fomentar a profissionalização de artistas neurodivergentes	
242	Entrevista com Sandro Resende, idealizador e coordenador do Projeto Manicómio	
253	Conversa com a artista Micaela Fikoff, artista residente do Projeto Manicómio	
256	Sobre os autorretratos de Pedro Ventura, artista residente do Projeto Manicómio	
260	Documentação: 1ª Simpósio Esquizofrenia & Direitos	
264	AGLOMERADOS ESTELARES	volume III
297	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

INTRODUÇÃO

1.

Ordenar o pensamento, encadeando-o linearmente num texto argumentativo, não é fácil para pessoas com esquizofrenia, pois nosso pensamento se dá por relações entre imagens e espacialmente. Dessa dificuldade surgiu o desejo de criar uma forma esquizo para a pesquisa a fim de tornar visível, já no corpo do texto, tais características, com seus movimentos, seus fragmentos e suas derivas ético-estéticas.

Por esse motivo, criamos, para o platô **LUNAÇÕES** que abre esta tese, uma escrita inspirada num roteiro audiovisual, apostando em uma forma experimental e não linear que dá lugar às múltiplas vozes que atravessam o corpo da artista-pesquisadora-arquiteta-esquifrenica, ao mesmo tempo em que reforçamos a interconexão de referências dos múltiplos campos do conhecimento: da arte, da filosofia, da ciência e da psicanálise. Ao articular os estados esquifos como vozes de personagens, pretendemos apresentar o delírio não como uma alienação do real social, mas como uma outra forma de conviver com ele. As vozes dos pensadores e artistas, em diálogo, compõem a constelação de referências, a fim de criar o arcabouço teórico e estético que fomenta as proposições desenvolvidas ao longo da tese

2.

Buscamos uma metodologia simpatizante às formas de *senti-pen-ser* esquizo. Uma metodologia que nos permitisse avançar com a pesquisa mesmo em estágio psicótico¹ Talvez essa seja uma diferença que esta pesquisa traga em relação à pesquisa de outros pensadores da esquizofrenia que a acessam pelo viés filosófico, psicanalítico ou psiquiátrico, em que o corpo esquizo, em suas múltiplas faces, é observado de fora, enquanto corpo fenomênico.

Orientada pela professora Dr^a Walmeri Ribeiro, notamos que maneira esquizo de pesquisar

1

No decorrer do doutorado fui confrontada por dois momentos de estágio psicótico consequências de assédio moral e psicológico coletivo e de crime cibernético de invasão de privacidade e intimidade. Nas duas vezes busquei ajuda jurídica sem sucesso. De modo que esta tese foi escrita sob tais condições.

aproxima-se do que conhecemos como metodologia performativa², pois coloca o corpo em vívida relação com o ambiente, criando uma espécie de vínculo sistemático e sensível entre eles. O corpo fica atento ao que lhe acontece, e isso é substrato da pesquisa. Mas o que configura uma metodologia performativa que tem na loucura sua base para a ação do fazer-observar-questionar-afetir?

Dessa preocupação por escolher uma forma de pesquisar que não engessasse o modo de ser louco da pessoa que pesquisa, cheguei primeiro ao termo *metodogênesis*, cunhado pelo professor de filosofia da educação, o inglês Ken Gale, em seu livro *Madness as Methodology: Bringing Concepts to Life in Contemporary Theorizing and Inquiry* (2018), e, por conseguinte à sua ideia de adotar a loucura como uma metodologia performativa, afetiva e relacional de pesquisa.

Mas o que é *metodogênesis* e em que consiste essa forma de pesquisar que adota a loucura como metodologia performativa? Segundo Ken Gale, a *metodogênesis* preocupa-se com o processo, com como os componentes emergentes se relacionam para dar corpo à pesquisa, que, no caso de uma pesquisa de criação em arte, pode ser o texto acadêmico, o trabalho visual ou performativo, somados aos afectos imbricados no trabalho de elaboração da pesquisa, os aportes sensíveis introjetados nos trabalhos artísticos, de modo que a *metodogênesis* volta-se para intra-ação³ daquele que pesquisa com a coisa pesquisada e para o estado processual e meta-consciente do tornar-se outro (simultaneamente à materialização do conjunto de conceitualizações e hipóteses no corpo do texto e do objeto artístico), debruçando o olhar, portanto, sobre como o

2

(...) O QUE e COMO deste corpo imbricado no tempo e no espaço poderão emergir questões de pesquisa e criação.

Pois, o corpo como um sistema dinâmico e auto-organizativo, permeado incessantemente pelo fluxo de informações que se dá na relação entre corpo-ambiente-tempo, atua propondo possibilidades de ação, descobrindo caminhos, apontando soluções a partir de experiências que se dão no campo sensorial e cognitivo, potencializando assim uma emergência poética que conduz à impulsos criativos. (RIBEIRO, 2016, p.4)

3

Sendo do mundo, somos co-constituídos com ele em um processo que Barad (2007) denomina “intra-ação”; uma situação de inseparabilidade entre eu e o mundo, sujeito e objeto. Ética, conhecimento e ser podem, portanto, ser produtivamente entrelaçados, como ela sugere, em uma “ético-onto-epistemologia”, que reconhece que, enquanto seres, estamos “tornando-nos com o mundo” e que “o tornar-se do mundo é uma questão profundamente ética”. (GEERTS; CARSTENS, 2019, p.920) Tradução livre do original.

Being of the world, we are co-constituted with it in a process that Barad (2007) refers to as “intra- action”; a situation of inseparability between self and world, subject and object. Ethics, knowing, and being can therefore be productively entwined, as she suggests, in an “ethico-onto-epistemology” which recognizes that as beings we are “becoming with the world” and that “the becoming of the world is a deeply ethical matter”. (GEERTS; CARSTENS, 2019, p.920)

trabalho de pesquisa é feito, sobre o que muda nos corpos - da pesquisadora e do livro que se constrói - ao realizar a pesquisa. Citando Ken Gale:

Posso, portanto, começar dizendo que essa abordagem trabalhará ativamente com o que Barad chama de “ética-onto-epistemologia” (2007: 185). Além disso, ela se baseará no trabalho de Manning com o conceito de “ontogênese” de Simondon (2007, 106). Ao usar práticas e estar atento aos processos de “individuação” e “in-formação” (Manning, 2007, 2013), formularei o que me referirei provisoriamente nesta fase como uma metodogênese. Se nessas elisões e emaranhados a ontogênese pode ser vista como trabalhando com o sempre devir de corpos em movimento, em contraste com a ontologia, que tende a trabalhar com corpos como categorias estabelecidas de ser, então a metodogênese pode tentar oferecer como esse trabalho pode ser feito em vez de descrever e identificar com muito cuidado o que é e como deve ser feito. Tal abordagem pode ser vista, usando as palavras de Manning, como uma abordagem na qual “(todos) os engajamentos radicais são invenções em algum sentido: impensadas, não experimentadas, extraordinárias” (2007: 161). Ao oferecer esta conceituação criativa da metodogênese, estou, portanto, preocupado em libertar a pesquisa e a investigação de sua contenção dentro de práticas que são baseadas em formas kantianas de razão e que são projetadas para descobrir fatos e levar ao estabelecimento do conhecimento. A metodogênese trabalha contra aqueles métodos que usam práticas de organização, razão e julgamento para capturar e trabalhar para definir o conhecimento.⁴ (GALE, 2018, p.17) Tradução livre do original

Tal postura processual nos confere a habilidade de mantermo-nos atentas e em constante investigação e questionamento, afastando-nos da estabilidade categórica das representações racionalizadas. Esse devir constante fomenta o gesto de compor relações entre fragmentos reais e imaginários, cotidianos e plásticos, humanos e não-humanos. Tais fragmentos (de ordens

4

I can therefore begin by saying that this approach will actively work with what Barad refers to as ‘ethico-onto-epistemology’ (2007: 185). Further it will build upon Manning’s working with Simondon’s concept of ‘onto-genesis’ (2007: 106). By using practices of and being alert to processes of ‘individuation’ and ‘in-formation’ (Manning, 2007, 2013), I will formulate what I will tentatively refer to at this stage as a methodogenesis. If in these elisions and entanglements ontogenesis can be seen to work with the always becoming of bodies in movement, in contrast to ontology, which tends to work with bodies as established categories of being, then methodogenesis might attempt to offer how this work might be done rather than describing and identifying very carefully what it is and how it should be done. Such an approach might be seen to, using Manning’s words, involve an approach in which ‘(a)ll radical engagements are inventions in some sense: unthought, untried, extraordinary’ (2007: 161). In offering this creative conceptualisation of methodogenesis I am, therefore, concerned to free research and inquiry from its containment within practices that are based upon Kantian forms of reason and which are designed to discover facts and lead to the establishment of knowledge. Methodogenesis works against those methods that use practices of organization, reason and judgement to capture and work to define knowledge. (GALE, 2018, p.17)

distintas) são montados de modo a promover um tipo de equidade entre eles, engendrando uma espécie de ecologia entre os corpos e os incorporais numa constelação viva. Seguindo Hal Foster:

A montagem não reproduz o real, mas contrói um objeto (seu campo lexical inclui os termos ‘montar, construir, juntar, unir, somar, combinar, ligar, organizar’) ou antes, encenar um processo (“a relação entre forma e conteúdo não é mais uma relação de exterioridade, em que a forma se assemelha a roupas que podem vestir qualquer conteúdo; é processo, gênese, resultado de um trabalho”), a fim de intervir no mundo, não para refletir, mas para mudar a realidade. (FOSTER, 1983, p.86)⁵

3.

A esquizofrenia, conceito central da pesquisa, é tratada como modos de ser e de produzir conhecimento, como sintoma sócio-cultural e como experiência estética. Esta pesquisa se insere na esteira de recentes investigações que recusam a hegemonia da racionalidade moderna como única via legítima de produção de conhecimento, acolhendo os modos de *senti-pen-ser* esquizo como uma via contra-colonial de conhecer o mundo em vívida relação com os afectos imbricados pelo espaço (da natureza cósmica e da cultura telemática) e pelo tempo (dos ciclos terrestres e da velocidade algorítmica), um conhecimento menor.

Assim como o pensamento esquizo existe enquanto cria relações de relações, em que a "ordem dos fatores altera o produto final," e como trata-se de um projeto acadêmico, surge o desafio de, simultaneamente, criar um texto que apresente explicitamente a minha articulação de ideias, mas que também permita ao leitor e à leitora fazerem suas próprias articulações e, assim, experimentar uma espécie de deambulação esquizofrênica. Para tanto, a presente tese é dividida em platôs que podem ser compreendidos individualmente, mas que, juntos, compõem a constelação da pesquisa. Deste modo, teremos:

O platô **LUNAÇÕES**, no qual faremos uma revisão bibliográfica sobre os modos de *senti-pen-ser* da pessoa esquizo, assim como ocorre em sua experiência delirante. Aqui aparecem os modos de perceber, afectar e ser afectado e como tais características influenciam a linguagem e o modo do *senti-pen-ser* esquizo, sempre em viva relação com a sociedade e cultura. Convocamos, neste platô, filósofos como José Gil para pensar a percepção como acontecimento existencial, como dobra do mundo sobre o corpo e vice-versa. O pensamento, por sua vez, é proposto como

Montage does not reproduce the real, but constructs an object (its lexical field includes the terms "assemble, build, join, unite, add, combine, link, construct, organize"- Montage, 121) or rather, mounts a process ("the relation of form to content is no longer a relation of exteriority, the form resembling clothes which can dress no matter what content, it is process, genesis, result of a work" - Montage, 120) in order to intervene in the world, not to reflect but to change reality. (FOSTER, 1983, p.86)

força criadora imanente à experiência, não como operação racional autônoma; pensar é encarnar. É um pensamento menor que emerge da crise, do corpo dilacerado pelo excesso de mundo. Este pensamento-esquizo é aquele que não busca ordem, mas composições; que não opera por categorias, mas por afectos; que não descreve, mas fabrica mundos. A linguagem, em sua potência de significação e desestabilização, é aqui desdobrada em seus desvios expressivos. A linguagem esquizo não se reduz ao semântico, mas apresenta uma reconfiguração radical dos signos, na qual as relações habituais entre significante e significado são deslocadas, abrindo espaço para operações intensivas de sentido que não dependem de códigos partilhados.

Como dito no início desta introdução, com o intuito de dar forma à experiência fragmentária e múltipla da esquizofrenia, propusemos, para este platô, uma escrita experimental inspirada na estrutura de um roteiro de programa de entrevistas, por meio da qual se configura uma constelação de imagens e abstrações, de espaços e corpos, de pensamento e ação. Tal escolha possibilitou a articulação das múltiplas vozes da autora desta tese em diálogo com as vozes das referências bibliográficas, ao mesmo tempo em que convida o leitor a delirar o espaço no qual o pensamento se desenvolve, os pontos de vistas a partir dos quais esse espaço é percebido e as ações que nele se inscrevem, aspectos recorrentes da experiência esquizofrênica.

Em **ESPAÇO-TEMPO**, apresentamos como o afecto (entidade fundamental na experiência esquizofrênica) foi agenciado por Nise da Silveira em sua prática terapêutica, a fim de fomentar processos de apaziguamento do sofrimento psíquico grave vivido por seus clientes esquizo; e como tal experimento nos fornece pistas sobre como lidar com os processos de subjetivação próprios do território digital da telemática e, portanto, do capitalismo semiótico-cognitivo, este também dependente das afecções produzidas no interior da sociedade, que, por sua vez se desenvolve corroborando a desterritorialização e a emergência de um humor esquizo na cultura ocidental contemporânea. Um segundo momento do platô foi separado para analisar como as imagens iluminadas das telas - provenientes da experiência telemática e das plataformas de comunicação digital - escondem, na obscuridade dos processadores, uma performatividade cujo propósito é a governamentalidade dos corpos. Analisamos este binômio à luz da experiência esquizofrênica, com o propósito de identificar o que há de esquizo em tal agenciamento.

Platô **CARTA CELESTE** é destinado a pensar a constelação como um estratégia metodológica e poética inerente à esquizofrenia, pois alia fragmentos e ligações, multiplicidade, saltos e bifurcações. Para isso, dividimos o platô em duas sessões, que têm por propósito tanto conceituar a constelação como forma de navegação entre caos e cosmos (forma de orientação imanente no mundo), quanto apresentar as linhas de força que colocam em relação as questões

que atravessam a experiência esquizo. É neste platô que pretendemos apresentar nossa conclusão, explicitando esta carta de navegação e articulando as questões debatidas nos platôs **LUNAÇÕES** e **ESPAÇO-TEMPO**.

Temos o platô **CINTURÃO DE ASTERÓIDES**, composto por três secções: Cinturão Principal, onde figuram verbetes e termos utilizados ao longo da tese como se fora um glossário; Cinturão de Kuiper, com os procedimentos poéticos que utilizamos em nossos trabalhos de arte; Nuvem de Oort, conjunto de textos e entrevistas sobre o projeto Agência Manicómio de Lisboa, projeto de profissionalização e inserção de artistas em sofrimento psíquico grave no circuito da arte contemporânea, assim como a documentação da 1ª edição do Simpósio Esquizofrenia & Direitos, sob o tema Dentro e Fora do Campo das Artes.

O platô **AGLOMERADOS ESTELARES** configura-se como o conjunto de obras de arte referenciadas ao longo da tese.

O platô **CONSTELAÇÕES NA BOCA DO CÉU** é o projeto a ser aplicado em editais de fomento e compreende a exposição das obras de arte desenvolvidas e pensadas no âmbito do doutorado.

LUNAÇÕES

Os conteúdos trabalhado no platô a seguir estão formatados a maneira de um roteiro audio-visual de programa de entrevistas. Deste modo, pudemos colocar em diálogo as vozes de artistas e pensadores referenciados com as diversas vozes vividas pela autora da tese (permitindo, desta maneira oscilar entre os estados esquizos), e que são apresentadas nas seguintes figuras: *Entrevistadora*: responsável por conduzir os assuntos tratados por meio de perguntas e articulação de conteúdo; *Artista*: voz que traz referências do campo da arte, bem como da poética esquizo; *Arquiteta*: traz elementos para discussão do campo social e espacial; *Pesquisadora*: aborda os conteúdos conceitualmente; *Kuarahy-ã*: personagem criada pela autora da tese, que tem como função questionar o modelo ocidental de sociedade e cultura.

A proposta é que o leitor ou a leitora imagine uma instalação multimídia em que o programa @loucadepedra será exibido. A legenda abaixo organiza o conteúdo segundo:

LEGENDA

|Número da cena|

INT: indicação de locação interna

EXT: indicação de locação externa

ARQ: indicação de imagens de arquivo

/indicação de enquadramento\

{*indicação de ação*}

<< citação que aparece como legenda da imagem localizada na parte inferior da tela >>

VOZES DAS REFERÊNCIAS CONCEITUAIS E ARTÍSTICAS

MINHAS DIVERSAS VOZES INTERIORES

Notas de Rodapé: Um teleprompter exibe as notas de rodapé no decorrer do programa. Enquanto as notas são exibidas, a imagem do programa *Louca de Pedra* congela, a maneira de um tableau-vivant.



[...] o 'delírio' explode por toda a parte, misturando razão e desrazão, expressões sensatas e descrições literais insensatas, fabulosas, aparentemente metafóricas e incompreensíveis. (GIL, 2018, p.126)



FADE IN

| Vinheta de Abertura |

INT. | Estúdio black box com pouca luz.

/Plano de conjunto nas bocas\

{Bocas *pipocam num fundo preto falando, cantando, meditando, cochichando, beijando, gritando, sorrindo, comendo, bebendo, gesticulando com a língua*}¹

<< Fade-in | Todas as vozes interiores cantando o jingle do programa descrito abaixo

< meta conteúdo = abre " ENSAIO SOBRE UM NADA fecha " _ abre { muda a página
 < CORPO-SCRIPT = abre " JANELA PARA O NADA fecha " _
 < ABSTRAÇÃO >reticências
 Abre (função SENSÇÃO TÁTIL fecha) e_ abre { pula linha tab tab
 < TIPO DE CORPO = abre " SOU CARNE-GOZO EM SUPERFÍCIE LÍQUIDA
 VIAJANDO PELA CRONÓPOLIS fecha " _
 ID = abre " EXISTE UM TIPO DE TERRORISMO POÉTICO EM DIZER NADA fecha " _
 Ação = abre " ÁGUA QUE ESCORRE PELO OUVIDO COMO O CANTO DE UM
 UIRAPURU fecha " _
 Controle = abre " CAOS DETERMINÍSTICO fecha " _
 Modelo = abre " AMIGOS DA CHUVA EM TORNO DA CONVERSA ENTRE A XAMÃ E
 OS ESPÍRITOS DO OIAPOQUE fecha " _
 Margem direita = abre " APARAÍ fecha " _
 Margem esquerda = abre " UAIANAS fecha " _
 < / CORPO-SCRIPT > . final

Fade-out >>

FADE-OUT

1 Referência Visual: *Not I* (1972), de Samuel Beckett.

| 1 |

INT. | Estúdio, fundo infinito preto, pequenos focos de luz como se fossem estrelas.

/Câmera posicionada no centro de um círculo formado por cadeiras. Plano Aberto. Plano sequência.

Travelling. Movimento espiral descendente passando pelo fundo estelar, descendo e fechando em

plano médio, e passando pelas cadeiras até encontrar a Apresentadora e a Entrevistada\

{Apresentadora e Entrevistada sentadas lado a lado no círculo, demais cadeiras vazias. Entrevistada tem uma coruja Murucututu no colo}

ENTREVISTADORA



Sejam bem vindos ao *Louca de Pedra!*, o programa que coloca em diálogo suas diversas vozes interiores! É com imensa alegria que apresentamos a primeira louca a partilhar seus delírios e aprendizados. Recebemos Dani Spadotto, artista, pesquisadora, arquiteta, esquizonauta, budista e adoradora de coisas incríveis.

<< Som de palmas e assobios >>

Dani Spadotto formou-se como arquiteta e urbanista e, desde 2004, dedica-se a produzir trabalhos no entrecruzamento das linguagens da fotografia, do vídeo e da performance. A partir de 2012, quando teve um surto psicótico, consequência de um assédio psicológico, seus trabalhos autorais passaram a desdobrar questões relevantes que permearam tal experiência. Atualmente, ela desenvolve pesquisa de doutoramento sobre sua poética esquizo. Ao longo do programa de hoje, ela compartilhará os moventes deste trabalho e sua visão sobre a esquizofrenia.

Dani, para entendermos melhor sua trajetória como artista, conte-nos, de forma breve, como foi essa transição da arquitetura para as artes visuais.

| 2 |

INT. | Estúdio, fundo infinito preto, pequenos focos de luz em meio a nebulosa crescente.

/Plano médio. Câmera fixa\

{Apresentadora se volta para a Artista, que acena para a câmera, enquanto Murucututu voa para ocupar uma das cadeiras vazias}

<< Silêncio >>

ARTISTA



Primeiro, gostaria de agradecer o convite e manifestar a alegria que é participar da construção de um arcabouço estético, teórico e político sobre a esquizofrenia, cujo fim é mitigar o preconceito que subsiste em nossa sociedade quando falamos de - e com - pessoas com esquizofrenia.

Respondendo à sua pergunta, creio que esta transição esteja em curso no momento, pois

financeiramente, dependo da arquitetura para viver e produzir meus trabalhos visuais. Meu envolvimento com a arte ocorreu durante a faculdade, quando tive a oportunidade, em 2001, de cursar uma disciplina de *urban housing and environmental design* em uma universidade no Canadá. Essa disciplina propunha que a arquitetura deveria emergir de *situações* estimuladas por *psyches & urban psyches*². Foi meu primeiro contato com a psicogeografia e quando trabalhei num projeto utilizando colagens e vídeo. O programa arquitetônico para o projeto, representado na colagem, consistiu em elaborar uma instrução para um curta-metragem que aliaria corpo e cidade. O vídeo, por sua vez, começa enquadrando os passos da primeira pessoa que cruzou o meu caminho. Cada encontro com um novo pedestre fazia com que eu mudasse de direção, até me perder totalmente. Tecnicamente, meu corpo se orientava de maneira disjuntiva, ou seja, enquanto eu apontava a câmera para os pés da pessoa a ser seguida, eu caminhava olhando a paisagem sem olhar continuamente para a tela. Obviamente acontecia de, por vezes os pés fugirem do quadro; eu os cambaleava na imagem. Por outro lado, uma narrativa ia sendo inventada à medida do passeio, ora descrevendo o humor das pessoas e suas ações, ora descrevendo as tipologias urbanas, as formas, a temporalidade e as sensações que determinada ambiência urbana me causava.

Pensando retrospectivamente, essa experiência projetual me lembra a obra *Suite vénitienne* [imagem 01], de Sophie Calle, que utiliza um pretexto semelhante ao meu para deambular pela cidade de Veneza. É claro que minha proposição é diferente porque não sigo uma pessoa, mas várias pessoas aleatoriamente. Trata-se de uma dupla dimensão sobre o ato de caminhar: eu caminhando e filmando outros pés caminhantes. Quanto ao vídeo que foi produzido, me recordo hoje de *Alter Bahnhof Video Walk* [imagem 02], de Janet Cardiff e George Miller, por conta de uma narrativa do encontro da experiência concreta de estar no lugar e a experiência interior. Claro que são trabalhos visuais que conheci anos depois.

2 Este tipo de aproximação da cidade assemelha-se ao que, a Internacional Letrista, e mais tarde os Situcionistas, na figura principal de Guy Debord, chamou de *psicogeografia*. Consiste em fazer uma análise sobre os efeitos do ambiente urbano nos afetos dos cidadãos. Segundo Guy Debord e segundo Paola Berenstein Jacques respectivamente:

A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. (...)

A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava narrar, através do uso de cartografias e mapas, as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas errâncias urbanas que eram as derivas situacionistas. (JACQUES, 2012, p.215)



Esta é uma prática muito usada por artistas que trabalham com questões urbanas. Perfeita a citação de Sophie Calle no contexto da aula a que se refere, porque, nesse trabalho, ela segue estranhos aleatoriamente na rua, até ser casualmente apresentada a um deles, o sr. Henri B., a quem dedica a obra, que conta com um diário, fotos, assim como mapas dos percursos que faz por Veneza. Em *Suite vénitienne*, Calle persegue uma ficção. O personagem principal, Henri B., poderia ser qualquer um. Diferentemente de você, que tem a trajetória espacialmente alterada pela aproximação, Sophie mantém distância, evita o encontro e a relação. Jean Baudrillard diz, a certa altura, no texto *Please follow me* que compõe o livro de Sophie:

JEAN BAUDRILLARD

Você existe apenas no rastro do outro, mas sem que ele perceba; na verdade, você segue seus próprios rastros quase sem saber. (CALLE, 1988, p.82)



Digo isso porque esse relato do seu experimento arquitetônico em vídeo traz elementos da esquizofrenia: o perder-se no encontro, a narrativa e a *psyche*. Ele cria um espaço mental sem mostrar o edifício, a rua ou a praça, apenas o corpo num *close-up* dos pés fugidios, ao mesmo tempo em que conta uma história³. Pés que se confundem no fundo do chão e a fazem mudar de direção. Perder-se no encontro e fragmentar o percurso: isso é estonteante. Este relato soa como a descrição de um primeiro indício de que você persegue o perder-se. Seria possível atribuir à arquitetura o ganho de um arcabouço que te instrumentaliza a saber onde está. A localizar-se no espaço e no tempo?

3 A dissociação, que é uma característica da esquizofrenia, é também recurso bastante utilizado pela linguagem cinematográfica, em que o texto não corresponde ao que está na imagem. Jacques Rancière o nomeia *frase-imagem* e segundo ele:

Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal de ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne e essa consistência, de modo paradoxal, é a da grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso. (RANCIÈRE, 2012, pp.56-57)

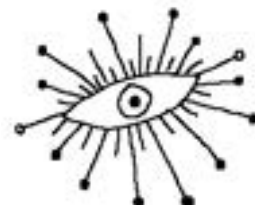


Absolutamente! Primeiro, é necessário colocar em evidência que, em nosso século, vivenciamos a aceleração da experiência cognitiva com a multiplicação das telas e das imagens operacionais, bem como com o incremento da cultura visual de modo geral. Isso tem forte impacto na vida das pessoas e, assim como nos mostraram os estudos do professor e psicólogo clínico Louis Sass e o etnopsiquiatra George Devereux, a esquizofrenia, como veremos a seguir, está embrenhada nessa mudança que começou no final do século XIX com a Revolução Industrial.

A pesquisa tem mostrado que, ao longo de minha trajetória como artista, eu me coloco em *situações* de desestabilização (assim como proposto pelos situacionistas e por Hélio Oiticica), uma forma de transformar uma característica esquizo em procedimento poético - o que não deixa de apresentar certo risco para pessoas com este diagnóstico, como veremos adiante. Vale dizer que a tradição moderna nas escolas brasileiras de arquitetura é muito forte, e, para a minha trajetória como artista, o fato de eu ter projetado muitas casas é relevante, pois, como arquiteta, é preciso abrir uma escuta cuidadosa para o outro, cuja vida diária será abrigada num espaço edificado por mim. Na faculdade, professores formados pela Bauhaus diziam que a casa é uma das engrenagens no organismo urbano: é um órgão no corpo maquínico da cidade, um órgão vital. Le Corbusier escreveu um texto chamado *Eyes which do not see* (LE CORBUSIER, 1986, p.85), em que propõe que as casas modernas deveriam assemelhar-se à transatlânticos; daí vem a expressão “máquinas de morar”. Nesse contexto de industrialização e grandes urbanizações, o homem moderno torna-se o homem urbano por excelência, e a casa, mais um lugar de passagem.

Diferentemente de Corbusier e da corrente funcionalista, agrada-me pensar que os espaços domésticos e urbanos devam ser projetados para corpos que dançam e exploram as sensações no tempo do pensamento. Até aquele momento, como estudante de arquitetura, nenhum professor havia me perguntado *How do you feel when you walk down the street and the sun touches your back?* Fazer arquitetura a partir das sensações, dos afectos e de *psyches*, e não mais a partir do binômio forma-função, assim como fomentar um corpo siderado, provocou em mim o desvio de interesse para outros campos do conhecimento. A harmonia e a beleza na arquitetura moderna podem caminhar lado a lado com a função, mas isso não significa que toda função deva ser eficiente.

ARQ.: imagem da casa com seios



É o corpo que cria o corpo do espaço construído, e eles estão intrinsecamente conectados. Se tomarmos o corpo como nossa primeira casa, não há como escapar das potências sensíveis e das intensidades que ele é capaz de produzir e, portanto, nem dos lugares simbólicos e imaginários a que ele nos leva. Os sentidos são as aberturas que emaranham lugares interiores e exteriores, assim como a pele é a interface que mantém a coesão da nossa forma ao longo da vida. Meu corpo é minha casa, meu parque de diversões.

ENTREVISTADORA



Assim é também o corpo da obra de arte, segundo Lygia Clark, para quem “*A casa é o corpo*” [imagem 03]. A história da arte contemporânea está repleta de exemplos que utilizam a casa como metáfora do corpo individual e do corpo social. Essa comparação desdobra a relevância do que acontece nos espaços íntimos, dos processos internos, da emergência de experiências e indica algumas das formas de troca entre o campo social e o universo singular, os processos de subjetivação. Você nos alerta sobre a dimensão sensual e subjetiva na experiência estética arquitetônica. É a possibilidade cotidiana de excitar e exercitar o sensível. O interessante é que para isso, você cria um corpo desorientado⁴.

ARTISTA



Habitar é criar hábitos⁵. Habitar o mundo é ter ciência de que meu corpo está incorporado ao corpo do mundo; nessa mesma lógica e, inversamente, quando crio um hábito, o espaço do

4 Aqui me pergunto até que ponto esse corpo siderado aparece como indício do que viria a ser um diagnóstico da esquizofrenia, ou trata-se da empatia por processos de ruptura e desestabilização, o que corrobora a reverberação das minhas pesquisas sobre a figura do sujeito moderno que tem a cidade como campo de exploração e fruição estética. Nos dizeres de Paola Berenstein Jacques, já na primeira página do prólogo de seu livro *Elogio aos Errantes* (2012), em que apresenta a experiência de cidade dos surrealistas, dadaístas e situacionistas:



As práticas de errância urbana - ou seja, as experiências erráticas da cidade realizadas pelos errantes citados neste livro - são pensadas como possibilidades de experiência da alteridade urbana. A principal questão em disputa, entretanto, está além da experiência da alteridade em si, já entrando no campo simbólico, da partilha do sensível, no dizer de Jacques Rancière, ou da abertura do imaginário, como diz Ana Clara Torres Ribeiro. Na verdade, a principal potência em questão está na construção e na (contra)produção de subjetividades, sonhos e de desejos. Assim, as narrativas urbanas resultantes dessas experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potentes desestabilizadores de algumas partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos. (JACQUES, 2012, p.11)

5 Henri Lefebvre dizia que o hábito fazia parte da vida cotidiana, principalmente nas sociedades agrárias que eram regidas pelo tempo cíclico da Terra, o dia e a noite, as estações do ano, as festividades. Nas sociedades modernas a rotina pautada pelo tempo maquínico do trabalho industrial impera, mas segundo Lefebvre o cotidiano ainda guarda memória do tempo pré-moderno, com as feiras livres, e toda uma sorte de espaços e tempos não institucionalizados em torno da produção e do consumo (CRARY, 2016, p.78). Hábitos anônimos e despercebidos, assim como aquelas práticas que fulguram nas zonas opacas descritas por Milton Santos.

mundo - seja de um gesto ou de uma prática, etc - é corporificado pelo meu espaço corporal.

A casa é o primeiro lugar que explicita o quanto nossa percepção coreografa nossos movimentos e nossa sensibilidade e o quanto essa performatividade constrói o mundo à nossa volta (*Umwelt*)⁶. O quanto criamos e somos criados por uma constelação ambiental e perceptiva que modelamos e nos modela reciprocamente, numa relação de circularidade, e não de linearidade, como se o mundo fosse dado *a priori*. Circularidade que também precisa ser

6 Termo, cunhado pelo biólogo estoniano-alemão Jakob von Uexküll para designar um estado performativo de co-emergência entre a ação do animal sobre o ambiente, e este por sua vez incidindo sobre a percepção e o comportamento animal. Este termo foi amplamente utilizado nos estudos do campo da performance por Richard Schechner e das ciências sociais por Irvin Goffman.

Na etologia:

Uexküll propone al Umwelt como alternativa al medio, podemos decir que aquél es el ambiente subjetivo del animal, es la esfera propia de sus percepciones y acciones, y emerge de sus rasgos específicos como especie, lo cual incluye rasgos anatómicos, fisiológicos y conductuales. Es decir, mientras en el esquema mecanicista el medio resulta indiferente y neutro frente a la anatomía, a la fisiología y a la conducta del viviente, haciendo de este una entidad pasiva que recibe las determinaciones de aquél; en el modelo que propone Uexküll hay una dimensión subjetiva en el animal que le permite una elaboración trascendental del entorno; a su vez, de esta elaboración emerge una incidencia en el mundo, una impresión de signos que son producto de las percepciones y acciones del viviente. En lugar de usar una línea que comienza con un estímulo, el esquema propuesto es un círculo, llamado por Uexküll círculo funcional. Esta estructura circular no es gratuita, al contrario, a través de ella se pretende no marcar un punto inicial o final. (PÉREZ, 2021, p.349)

No teatro e nas ciências sociais:

En términos teatrales, como lo hace Schechner (2013) refiriéndose al ser humano, las personas en su vida cotidiana interpretan roles en los que se representan a sí mismos, y este sí mismo sólo puede conocerse a través de la actuación. No hay un sí mismo detrás ni antes de las actuaciones. El carácter equivalente entre actuación y sí mismo es algo que ya encontramos en Erving Goffman: “En nuestra sociedad, el personaje que uno representa y el ‘sí mismo’ propio se hallan, en cierto sentido, en pie de igualdad” (Goffman 1997 268). Para el sociólogo de origen canadiense, no hay una sustancia detrás de la fachada que los individuos proyectan frente a los otros, además, esta proyección y la manera como los demás actores la reciben define la situación, es decir, los distintos escenarios que constituyen el mundo social. “Una ‘actuación’ (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman 1997 27). (PÉREZ, 2021, p.357)

Ahora bien, esta transformación no es ilimitada, pues la presión y el peso del núcleo siempre se dirigen a dominar y delimitar el dinamismo de las semiósferas marginales. Sin embargo, así como en Uexküll cada performance tiene el potencial de modificar el mundo externo dando lugar a Umwelten distintos, de igual forma los performances de los sujetos, en sus innumerables iteraciones, tienen siempre la posibilidad de alterar los códigos de la semiósfera mayor. Los performances se dan dentro de los límites semióticos de la normatividad social y cultural respecto a los géneros —que ya está hecha de signos—, pero estas directrices pueden ser reelaboradas por la actividad interpretativa y performativa del sujeto, de tal manera que lo que tenemos son nuevos signos que bien pueden ser dominados por el núcleo de la semiósfera mayor, pueden ser ignorados, pero también pueden resistir y hasta transformar al núcleo. (PÉREZ, 2021, p.364)

rompida, como quem rompe uma redoma ontológica, para instaurar nosso primeiro laboratório criativo e existencial. É o primeiro espaço onde podemos performar outros modos de viver menos automatizados, elaborando outros movimentos, outros comportamentos e, também, outros modos de perceber, sentir e pensar. Depois de projetar inúmeros espaços de convívio, adquirir essa consciência; então, passei a inserir, no meu cotidiano doméstico e urbano, investigações de padrões perceptivos e criações de pequenas siderações, cujo objetivo primeiro foi o de romper automatismos e ampliar a experiência de liberdade. À medida que eu as realizava, eu sentia prazer, divertia-me e desafiava-me a ir mais longe. Nesse sentido, o trabalho de Lygia Clark corrobora a tese de que a experiência perceptiva e sensível informa como habitamos o mundo e nos habituamos a ele, e isso me parece fundamental para a compreensão e a vivência da esquizofrenia. Digo isso, pois para a pessoa com esquizofrenia, é fundamental identificar seus hábitos perceptivos, afectivos e emocionais, a fim de criar habilidade para navegar no caos que, vez ou outra, se instaura. O propósito é diminuir o sofrimento e a sensação de inadequação. Transformar o hábito em habilidade, reconhecer os disparadores das desterritorializações, aprender a fluir no caos e criar estratégias para a reterritorialização. Richard Schechner diz que os hábitos compõem uma gama de comportamentos que podem servir ao artista da performance como substrato de trabalho a ser desenvolvido na sua poética; são fragmentos que podem ser deslocados de contexto e reencenados, ganhando outros significados⁷.

| 3 |

EXT. | As cadeiras são montadas em círculo, sobre uma grande pedra no meio do Cerrado e sob a luz da Via Láctea.

/Plano aberto. Câmera fixa. Murucututu, Entrevistada e Apresentadora. Ao fundo a Via Láctea\

{Coruja Murucututu se vira para a câmera e fala através de Kuarahy-ã}

<< Transbordar o céu lentamente sobre nós >>



Acho que chegamos ao momento em que se faz necessário pensarmos sobre qual ideia de corpo está em questão quando nos propomos a falar sobre processos criativos e esquizofrenia simultaneamente. Dani, você menciona que houve um desvio no seu modo de trabalhar que a levou a envolver-se com a arte. Isso ocorreu quando lhe foi proposto que projetasse uma arquitetura usando a psicogeografia como ferramenta de pesquisa e a criação de *psyches*, o que a levou à compreensão da indissociabilidade entre o caráter perceptivo de um corpo e o ambiente que o

⁷ Ver: SCHECHNER, Richard. **O que é performance**. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm. Acessado em 03.10.2022.

circunda; também a estimulou a criar um laboratório performativo e um corpo siderado por meio de uma video-performance. Conhecendo sua história com a esquizofrenia, pergunto-lhe como você convoca os sentidos, as sensações e o pensamento para dar conta do delírio, que por sua vez, acontece exatamente no momento em que a consciência se desata do corpo.

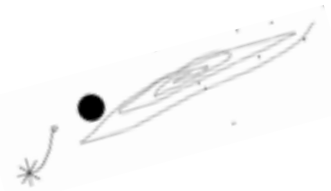
| 4 |

EXT. | As cadeiras são montadas em círculo sobre uma grande pedra no meio do Cerrado e sob a luz da Via Láctea.

/Primeiro plano. Câmera fixa. Cabeça da Esquizo\

{A Esquizo tomba a cabeça para trás e olha fixamente para o zênite}

<< A escuridão é a mãe que nos deu a luz >>



ENTREVISTADORA



Aproveitando o gancho, quando buscamos na internet a definição de esquizofrenia,⁸ nos deparamos, principalmente, com informações de ordem psiquiátrica e psicanalítica. Cada um desses campos do saber a descreve de um modo. Nesse sentido, complementando a pergunta de Kuarahy-ã, sobre quais as singularidades desse corpo esquizo, eu gostaria que você nos descrevesse a sua experiência com a esquizofrenia.

ESQUIZOFRÊNICA



Eu diria que há uma esquizofrenia própria da sociedade capitalista; uma outra que sugere um modo de *senti-pen-ser*, e uma terceira via estética, que é o modo como as duas anteriores se expressam. Enquanto modos de *senti-pen-ser*, proponho, inicialmente, olharmos as características perceptivas que tornam o corpo esquizo mais suscetível aos estímulos mínimos, o que, por sua vez, transforma a paisagem à sua volta e a maneira de compor com outros corpos, corroborando uma experiência intensiva do cotidiano.

As alucinações acontecem quando os sentidos funcionam simultaneamente em sua potência máxima – vemos mais, ouvimos mais, o tato fica mais sensível, os cheiros mais intensos. Captamos estímulos mínimos do ambiente ou até estímulos transmitidos inconscientemente pelos interlocutores. A abertura do corpo pelos sentidos é tão intensa e dilacerante que nos coloca em contato direto com o mundo, cofundindo interioridade com exterioridade. Tal simultaneidade entre diversos espaços-tempos, assemelha-se às fotografias de múltiplas exposições próprias da corrente surrealista [imagem 04].

⁸ Bibliografia complementar sobre o verbete *esquizofrenia* pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

Com a fronteira rompida entre o mundos interior e exterior, alguns processos cognitivos ficam mais rápidos. O excesso de estímulos toca o pensamento; o pensamento acelera e oscila entre a deriva e a metaconsciência de que estamos pensando e sobre o que pensamos; somam-se memórias e sensações causadas por esse excesso de corpo a corpo com o mundo, e a nossa sensibilidade aumenta. Como aponta Louis Sass a intensificação da autocrítica⁹ é presente tanto na arte moderna (que vem no esteio da filosofia kantiana, como questionamento de suas próprias bases) quanto na esquizofrenia.

Com o corpo mais sensível, os humores sociais são sugados para/por nós, como num empuxo gravitacional. Todas essas informações sensoriais, memoriais, imaginativas, comunicacionais, linguísticas, concretas e abstratas colam em nós e chocam-se numa entropia lancinante; nosso corpo buraco-negro¹⁰ colapsa em sua singularidade, deixando à vista fragmentos informes. Tal fragmentação, assim como no Surrealismo [imagem 05], coloca o antropomorfismo em xeque, por um lado, e, por outro, coincide com o processo de fragmentação social que emerge durante a Revolução Industrial; ganha fôlego no entre-guerras e se exacerba com a globalização e seu incremento tecnológico.

O corpo esquizado procura unir esses fragmentos, fazendo com que uma espécie de magia crie relações entre os pensamentos seus, dos outros e (d)as coisas. O corpo está aberto, dilacerado e tecendo vínculos diversos: vínculos que compõem com a nossa natureza aumentam nossa capacidade de agir; esses encontros geram afectos¹¹ alegres. No entanto, nesses estados de abertura, os encontros geram majoritariamente afectos tristes, pois constroem nossa natureza; por esse motivo nos isolamos e buscamos dimerizar o excesso de estímulo através da experiência (metafórica e concreta) da sombra. Afectos alegres e tristes desencadeiam delírios e paranóias, respectivamente.



PESQUISADORA

De minha parte, procuro buscar, na arte e na filosofia, elementos que me ajudem a pensar a esquizofrenia enquanto mais uma forma de *senti-pen-ser*; e, quando a Artista cita o *Umwelt* é revelador por dois motivos. Primeiro, porque, se recorremos à leitura winnicottiana da esquizofrenia veremos que é “precisamente a não aquisição de relações confiáveis com o ambiente” que

9 SASS, Louis A. Schizophrenia, Modernism, and the “Creative Imagination: On Creative and Psychopathology. *Creative Research Journal*: 2000-2001, Vol. 13, No.1, p.63.

10 Este modelo, que chamo corpo buraco-negro foi trabalhado, por mim, ao longo da dissertação de mestrado: SPADOTTO, Danielle de C. **Corpo Fractal: cartografias em tempos de crise**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

11 Bibliografia complementar sobre o verbete *afecto* pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

engatilha um estado psicótico (DIAS, 2006, p.6), algo muito semelhante à proposição de Gregory Bateson sobre o duplo-vínculo¹²; e segundo, se aceitarmos que o corpo esquizo comporta uma outra fisiologia,¹³ mesmo que virtual aos olhos dos outros, seu mundo-ambiente e sua constelação perceptiva são de outra ordem. Por esse motivo, abro diálogo com a filosofia e com as ciências da mente, a fim de compreender e situar minhas experiências e vivências.

É necessário dizer que não advogo pela saúde mental no sentido de que ser mentalmente saudável, em nossa sociedade seja uma questão individual, racional e de relação com toda a cadeia de representação que foi criada para resumir o real em torno de algo compartilhável socialmente; tais tarefas, acredito, devem ser empreendidas no corpo da sociedade. Eu acredito na minha loucura.

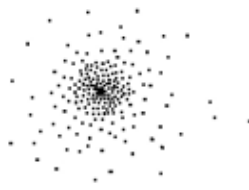
Indo por este caminho, quando falamos em percepção, de cara pensamos na filosofia dos fenômenos, a fenomenologia. Como disse, busco pensadores que me ofereçam pistas para entender a experiência delirante a partir da vivência da loucura, e não apenas a partir da observação do corpo que delira. Segundo a fenomenologia de Merleau-Ponty, por exemplo, ao observar o corpo delirante, a alucinação ou o delírio são resultados de um mau juízo da consciência, pois, pautado por uma percepção falsa do mundo vivido, o louco crê no seu juízo vazio (MERLEAU-PONTY, 1999, p.63); vive num mundo privado e empobrecido, apartado do mundo comum e do espaço geográfico (MERLEAU-PONTY, 1999, p.386). Com isso, Ponty postula que a loucura é problema de consciência. Há aí o entendimento de que, para além da experiência perceptiva objetiva do espaço físico, há o acontecimento vivido que liga o sujeito às coisas do mundo, no que podemos chamar espaço existencial ou distância vivida. Segundo o filósofo, é essa distância que mede a amplidão ou estreitamento da vida (MERLEAU-PONTY, 1999, p.384).

O problema de consciência e o estreitamento da vida se dá na esquizofrenia, segundo Merleau-Ponty e à propósito de Eugène Minkowski, quando o espaço existencial se sobrepõe à experiência do espaço concreto e objetivo, a tal ponto que as experiências de acaso tornam-se causalidades encadeadas pela relação entre o próprio sujeito e as coisas, “a experiência do espaço está entrelaçada... com todos os outros modos de experiência e com todos os outros dados psíquicos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.385). Tudo diz respeito àquele que percebe, e já não é mais possível separar o que é meu do que é do outro. Segundo Ponty:

12 Bibliografia complementar sobre o verbete *esquizofrenia* (ciências sociais) pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

13 Bibliografia complementar sobre o verbete *esquizofrenia* (neuropsiquiatria) pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

MAURICE MERLEAU-PONTY



Esse segundo espaço através do espaço visível é aquele que nossa maneira própria de projetar o mundo compõe a cada momento, e o distúrbio do esquizofrênico consiste apenas no fato de que este projeto perpétuo se dissocia do mundo objetivo tal como ele ainda é apresentado pela percepção e, por assim dizer, refluí para si mesmo. O esquizofrênico não vive mais o mundo comum, mas em um mundo privado, ele não vai mais até o espaço geográfico: ele permanece no “espaço da paisagem” e esta paisagem, uma vez cortada do mundo comum, está consideravelmente empobrecida. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.386)



PESQUISADORA

Seguindo esse raciocínio, Ponty destaca que o esquizofrênico poderia “voltar” de seu delírio, se o seu sombrio mundo (aquele ilusório que não revela faces, mas o envolve) pudesse reatar sua relação com o espaço claro (aquele da realidade material onde os objetos se apresentam sem hierarquias entre si) através da reflexão e intencionalidade. Com essa proposição, podemos perceber que sua filosofia pensa a loucura como falta de consciência, apoiando-se também na metáfora dicotômica que é a relação escuridão-clareza <> loucura-conhecimento. No entanto, ele admite um problema nessa aproximação: o esquizofrênico “sente” sua cabeça como uma espécie de campo gravitacional, uma “potência de unir-se a todos os objetos através dos sentidos, especialmente, através da visão e da audição” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.390), ou seja, a experiência subjetiva de perceber algo e lhe atribuir significado é concomitante à percepção material do fenômeno; portanto, tentar recobrar o esquizo de sua experiência sensorial no mundo objetivo de nada adiantaria. Pensando nisso, poderíamos traçar um paralelo entre a percepção esquizo e a percepção artística, visto que, do ponto de vista fenomenológico, ambas criam um outro percebido a partir da percepção ordinária?

Para o filósofo José Gil, que pensa o corpo na arte partindo de sua leitura de Merleau-Ponty, o corpo escapa à estrutura fenomenológica ao declarar uma indivisão entre a “coisa do mundo e o que faz o mundo para si” (GIL, 2018, p.389), ou seja, na medida em que me movo, movo comigo o mundo, pois somos feitos da mesma textura, carne e paisagem, um para o outro. Para Merleau-Ponty, segundo José Gil, a imagem artística é “uma espécie de exigência de manifestação exterior da visibilidade interna do eco do mundo em mim. É o eco (exterior) de um eco (interior)” (GIL, 2018, p.390). No entanto, segundo Gil, o filósofo Ponty falha ao explicar como isso acontece quando recorre à ideia de magia, pois, para o filósofo português essa indissociabilidade entre exterior e interior poderia ser melhor explicada por meio do conceito de “força” que Gilles Deleuze, à propósito de Antonin Artaud, conceituou como o *Corpo-sem-Órgãos*; é com ele que a dicotomia se dilui.



É difícil pensar que se trata univocamente de um problema de (auto)consciência, ou de falha na partilha dos fatos; tendo a preferir uma explicação que localize o problema na maneira como se dão as relações sociais. Se suponho que sim, estão me manipulando e me comparando à uma autômata, a discussão que me interessa levar a público não é de cunho psicanalítico do tipo: “o que eu faço com isso?”, nem uma questão puramente estética - esta que tenho procurado desdobrar com esta tese: “como eu faço o que faço com isso?” - mas política; trata-se de questionar o estatuto desse “delírio forjado”. É uma agência pessoal ou coletiva? Qual é o seu propósito? Se sabemos que, para transformar a realidade precisamos conhecê-la, tais questionamentos são relevantes e devem ser respondidos. Negar à suposta pessoa esquizo tal acesso à realidade factual, dissimulando-a, mascarando-a, manipulando-a é criar situações esquizofrenizantes e, portanto, trata-se de problema de ordem social, com consequências micro e macro-políticas graves.

Sabemos também que a palavra da loucura sempre foi objeto de exclusão e rejeição, segundo Michel Foucault em sua conferência *A Ordem do Discurso* (1970):

MICHEL FOUCAULT

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ser que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (...) Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas. Jamais, antes do fim do século XVIII, um médico teve a ideia de saber o que era dito (como era dito, por que era dito) nessa palavra que, contudo, fazia a diferença. Todo este imenso discurso do louco retornava ao ruído; a palavra só lhe era dada simbolicamente, no teatro onde ele se apresentava, desarmado e reconciliado, visto que representava aí o papel de verdade mascarada. (FOUCAULT, 1996, p.10-11).



PESQUISADORA

Em pleno século XXI, essa ainda é a dura realidade que nos atravessa. Nesse sentido, ponho em questão meu diagnóstico, pois, embora tais reflexões fenomenológicas sejam satisfatórias, me pergunto se é possível questionar a premissa de que os envolvidos na descrita situação intersubjetiva estejam atuando de forma dissimulada. Como um psiquiatra pode aferir se estou delirando quando digo que estão criticando minha suposta passividade, me comparando a um

autômato, se ele desconhece o contexto de sua paciente para além da consultório? No âmbito da clínica, Louis Sass cita a reflexão proposta por Georgaca (embora não concorde totalmente com ela) sobre a negociação existente entre a pessoa delirante e o médico no processo de construção discursiva da realidade, o que contempla a minha perspectiva sobre a questão:

LOUIS SASS

Assim como outros escritos da corrente construcionista social, Georgaca está tentando nos mostrar que a verdade é, em certo sentido, não uma qualidade transcendente, mas em vez disso, mais um fato empírico no mundo social - sujeito à negociação, jogos de poder, e manipulações de toda sorte. (SASS, 2004, p.78).¹⁴ Tradução livre do original.



PESQUISADORA

Outro ponto relevante a ser pensado, quando situamos a esquizofrenia no debate sobre contemporaneidade, é o de que se faz necessário pensar a dissociação entre espaço vivido e espaço concreto, assim como proposto acima, não como exclusividade de uma experiência esquizofrênica, mas como fato que permeia tanto a arte (quando assistimos a um filme, seu espaço fílmico não coincide com o espaço da sala de cinema; quando vemos uma fotografia não estamos diante de uma paisagem, mas dentro de uma galeria), quanto o fenômeno próprio da internet. Vejamos um exemplo: o território *online*, especialmente as redes sociais, subentende a intersubjetividade, mas, embora os sujeitos ocupem um mesmo espaço (imaterial) conformado coletivamente (o *feed* do *Instagram*, por exemplo), os conteúdos que transitam pelas nossas telas não são os mesmos (o que aparece no meu *feed* não necessariamente aparece no de outra pessoa); disso podem resultar distorções no entendimento da história, da notícia, do acontecimento. Como compreender o impacto dessa *situação* digital dissonante, que se confirma na experiência do espaço público e das relações intersubjetivas, quando o conteúdo é distinto para cada um de nós e, em sua maior parte, obliterado de nosso campo perceptual?

| 5 |

EXT. | As cadeiras são montadas em círculo, sobre uma grande pedra no meio do Cerrado e sob a luz da Via Láctea.

/Plano médio. Câmera fixa. A Artista no centro do enquadramento\

{A Artista agora no centro do círculo. De olhos fechados, com a ponta dos dedos da mão esquerda puxa lentamente um fio imaginário do *chakra cardíaco* até o braço formar um ângulo de 180 graus com o

Like other writings in the social constructionist vein, Georgaca is attempting to show us that truth is, in some sense, not a transcendent quality but, rather, just another empirical fact in the social world - subject to negotiation, power play, and manipulations of all kinds

corpo. Polegar e indicador da mão direita fecham-se num círculo em frente ao chakra frontal. Mãos ao lado do corpo, olhos abertos}

<< Os neutrinos fazem a conexão entre o Sol e meu Coração >>

ESQUIZOFRÊNICA



A percepção não é uma faculdade cognitiva que age isoladamente; ela imbrica atenção, distração, hábito, reflexo e memória, por exemplo. Em uma pessoa comum, sem esquizofrenia, existe também a intencionalidade da consciência, porque o corpo, em sua ânsia de perseverar na vida, irá selecionar, dentre toda a virtualidade de acontecimentos no mundo, aquilo que a percepção julga que fará a vida ir mais longe¹⁵. Na esquizofrenia vivida por mim, essa triagem perceptiva não existe. É como se a peneira da percepção estivesse furada, e fosse possível atualizar um volume muito maior de estímulos e suas virtualidades simultaneamente, traçando infinitas relações possíveis. O corpo se abre e torna-se, ele mesmo, um grande órgão perceptivo. É uma enxurrada perceptiva que não passa pelo consciente e pela linguagem; ela se dá inconscientemente, por sensações-imagens. Como mencionado acima, no mestrado eu comparei o corpo esquizo ao buraco negro, porque é como se cada poro sugasse o exterior para dentro; a pele não é mais uma superfície, mas um universo de profundidades (DELEUZE, 1974, p.89), dilacerando a fronteira entre o que é corpo, o que é espaço, o que é o contexto e o que é relação com outros corpos. Todos esses fenômenos estão no mundo concreto, não é um erro de juízo, mas de uma forma de perceber pelo inconsciente, que conduz a uma forma performativa de pensar e lidar com o real.

| 6 |

INT. | Montagem com imagens do filósofo José Gil encontradas na internet.

/Plano americano. Câmera fixa. José Gil sentado numa das cadeiras\

{José Gil ocupa uma das cadeiras do círculo do programa de entrevistas, junto com a Entrevistadora, a Artista e a coruja}

<< As vibrações do mundo gravam-se subtilmente nos seus órgãos. Por isso o bebé é um ser cósmico. (GIL, 2018, p.425) >>

A nossa percepção, seguindo as exigências de uma evolução que busca firmar o ser no mundo, necessita de certa estabilidade para poder dar as condições de ação ao ser, para que ele possa, então, operar sobre a matéria e, assim, manter-se vivo. Esta percepção que recorta o fluxo contínuo da realidade é natural e necessária à manutenção da vida. Por isso, “a natureza nos predestinou a ver, no movimento e na mudança, acidentes, a erigir a imutabilidade e a imobilidade em essências ou substâncias, em suportes. É preciso também acrescentar que nossa percepção procede também de acordo com esta filosofia.” Mas tão logo a percepção deixa de atuar, estas descontínuas partes da matéria delimitadas pela percepção são reabsorvidas na interação universal, e o todo movente e indiviso pode ser intuído tal como ele é. (ROSSETTI, 2004, p.30)

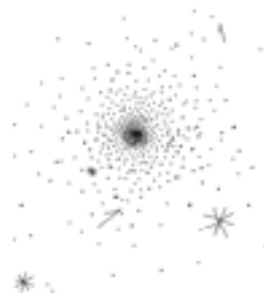
JOSÉ GIL

A percepção de um conjunto de coisas no espaço seleciona neste as relações que a consciência julga próprias para satisfazer as exigências (do pensamento ou da acção) do momento. Todavia, as coisas comportam uma infinidade de relações que se ordenam segundo múltiplos sentidos. Estes desprendem-se não só do conjunto das coisas percebidas, mas dos subconjuntos possíveis e das relações virtuais não visíveis de cada coisa com coisas não presentes. Assim, toda a percepção implica uma infinidade de relações inconscientes depositadas nas próprias coisas. Há um inconsciente das coisas, uma espécie de inconsciente do espaço (na realidade, um inconsciente do espaço-tempo, mas a consideração do espaço basta para nosso propósito). Por outras palavras, quando descrevemos uma percepção como uma ‘paisagem’ (Merleau-Ponty), esquecemos que ela esconde múltiplas paisagens possíveis.

(...)

Uma coisa entra em relações múltiplas com outra coisa. Uma cadeira vista pode remeter para a mesa ao lado de mil maneiras (relações de volume, de luz/sombra, de cores, de odores, de texturas, de afectos induzidos, etc.). ‘Relações’ designa toda uma variedade de nexos traçados por forças que podem até ser ‘não-relações’, associações imediatas, osmose, atracções, repulsas. Quando escolhemos certo conjunto de relações, há toda uma multidão de outros conjuntos (de forças) que não entra na consciência, o que define o corte necessário entre a consciência e o inconsciente. Trata-se de um inconsciente de forças em movimento não localizável no espaço e no tempo: é o inconsciente de transição. Há sempre um inconsciente cortado da consciência, ainda que aquilo que se encontra afastado da consciência não esteja, de direito, escondido.

Embora não estejam presentes na consciência, estes conjuntos ou subconjuntos de relações não visíveis são ‘vistos’, a cada vez, por um certo poder a que chamamos, por comodidade, o inconsciente (substantivo). Ao inconsciente das coisas (adjectivo) corresponde o inconsciente psíquico (substantivo). Este tem particularidade impressionante de ‘perceber’ ou de ‘ver’ sem que esse acto se exponha na consciência. Pelo contrário, é subterraneamente, na sombra, por assim dizer, sob a consciência, que o inconsciente apreende as relações não visíveis, também inconscientes, entre as coisas. (GIL, 2018, p.113-114)



| 7 |

EXT. | Praia com horizonte no centro do enquadramento.

/Plano geral. Câmera fixa. Praia durante a aurora, Artista ao fundo e Sol em primeiro plano\

{A Artista caminha em espiral e conversa com as vidas não humanas presentes na paisagem}

<< O opaco não é o obscuro, mas ele pode sê-lo e ser aceito como tal. Ele é o não reduzível, que é a mais viva das garantias de participação e confluência (GLISSANT, 2012, p.221) >>

ARTISTA



Assim como todo artista que, ao manter sua pesquisa poética, é tocado pelo obra de arte que produziu e, por conseguinte, a intensidade de sensibilidade produzida nesse encontro força-o a pensar sobre seus moventes e fomentar sua linguagem - que podemos dizer trata-se de um sistema composto por uma série de elementos heterogêneos que são postos em relação dentro do trabalho (materiais, técnicas, procedimentos, gestos, narrativas, etc) -, assim também o

esquizo é forçado a pensar, dada sua condição de estar em constante “reencontro fundamental”¹⁶ com o mundo, de sentir-se em desacordo com o sentido comum (GIL, 2015, p.345).

Quanto mais o esquizo vive eum mundo igualmente esquizofrênico, mais ele é atravessado por sua esquizofrenia e forçado a pensar e criar um repertório (de materiais, técnicas, procedimentos, gestos, narrativas, etc) que o permita reconhecer os disparadores para seus estados desviantes, bem como identificar como operam e quais elementos são postos em relação. De posse dessas informações e saberes sobre si e sobre como se relaciona com o entorno, ele pode criar um conjunto sistêmico e poético, unindo imaginação, entendimento e razão, que lhe permite mergulhar no caos do inconsciente que lhe é próprio e criar conhecimento a partir do pensamento alargado sobre sua existência, navegando nos interstícios de um tipo de razão estética.

Como José Gil aponta em seu livro *Caos e Ritmo* (2018), Antonin Artaud foi capaz de conviver com seu delírio e, ao mesmo tempo, utiliza-lo literariamente, permitindo-se navegar em sua loucura. Gil demonstra que o pensamento sistemático de Artaud, embora seja composto também por blocos delirantes, foi capaz de alargar e fomentar as esferas da racionalidade (GIL, 2018, p.121). Para ele, Artaud consegue “controlar” seu pensamento louco a partir de sua intensidade poética, fazendo coincidir escritura e vida (GIL, 2018, p.124).

JOSÉ GIL

Artaud tem um pensamento que forma sistema. Não se trata de um ‘corpo doutrinal’, e também não de uma filosofia, ou ainda menos de uma mitologia, porque nele nada é imaginário ou fabuloso, mas estritamente real. Uma vez que estão em questão Deus e a natureza, o ser e o nada, a natureza do corpo e do espírito, do tempo, da sociedade e das relações entre os homens, o conjunto dessas ideias forma um corpus consistente a que poderíamos chamar “metafísica”. Como o ‘sistema’ se organiza em torno do corpo e do sofrimento, temos qualquer coisa como uma ‘metafísica do corpo’ ou uma ‘metafísica do sofrimento’. Mas como o pensamento não procede aqui através de construções lógicas, mas supõe, nas suas interferências, operações reais irracionais (mágicas ou outras), temos mais que uma ‘metafísica’, uma ‘mística’ ou alguma doutrina esotérica (como o ioga ou a cabala). Mas Artaud levanta-se explicitamente contra a cabala e o esoterismo em geral, do mesmo modo que rejeita a filosofia e a religião - em suma tudo: “um papa,/ um dalai-lama,/ um Buda,/ um médico,/ um cientista,/ um sacerdote,/ um chui,/ um poeta,/ um escritor,/ um homem,/ um pedagogo,/ um revolucionário,/ um anarquista,/ um cenobita,/ um eremita,/ um reitor,/ um iogui,/ um ocultista”. De resto, “tenho ódio à filosofia, à magia, ao ocultismo, ao esoterismo, ao ioga, como o tenho à anatomia”. Quanto ao misticismo, “a ponta do misticismo, / Tenho-a agora no



16 GIL. Ana Godinho. Da Comunicabilidade do Juízo Estético. **Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 17, n. 2.** 2015. pp. , p. 341-354. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8638938>. Acessado em: 12.agosto.2022.

Segundo Ana Godinho, Deleuze chama reencontro fundamental “o que faz realmente nascer a sensibilidade no sentido, é a própria sensibilidade em presença do que não pode ser senão sentido, o encontro com os limites, “é o que é o primeiro pensamento, “é violência” (DELEUZE, 1968, p.181).”

real e no meu corpo,/ como um piaçaba de casa de banho”.

É, portanto, inútil querer encerrar o pensamento de Artaud numa categoria. Porque ele explode por todos os lados e faz explodir as categorias. (GIL, 2018, p.124)

| 8 |

EXT. | Nebulosas.

/Plano geral para primeiríssimo plano. Céu noturno\

{*Estrelas e nebulosas fulguram e, conforme o plano vai fechando, percebemos que tratam-se de olhos e bocas...*}

<< Perceber não é recordar (...) é ver como surge, de uma constelação de dados, um sentido imanente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.44). >>

ENTREVISTADORA



Um dos sintomas da esquizofrenia, bastante difundido na mídia, trata da linguagem. Poderia nos contar como é isso para você?



PESQUISADORA

No meu caso, por exemplo, eu vejo um carro, percebo sua materialidade e sua significação no mundo concreto; no entanto ele engatilha a sensação que tive ao ser chamada autômata por pessoas que mal conheço, ao ser manipulada pelos algoritmos das redes sociais. Então a palavra carro remete à sensação de horror, tristeza e humilhação - afectos tristes (que constrangeram minha potência de existir) ligados à tal experiência -; isso cria uma interpretação sobre o signo que não é corrente. Nesse sentido, Ponty admite a inabilidade da análise reflexiva ao obliterar a significação da experiência do sujeito da esquizofrenia e seu mundo e propõe que, para compreender esse sujeito, é preciso reconhecer suas experiências expressivas, “antes do conteúdo à forma, a “pregnância” simbólica da forma ao conteúdo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.391). Isso porque, diferente das ciências duras, que admitem como verdadeiro somente aquilo que é possível verificar objetivamente, a fenomenologia abre espaço para os atravessamentos implicados na relação do Eu com o mundo vivido.

Por outro lado, Louis Sass postula que, embora a pessoa esquizo não utilize a linguagem (metafórica) do modo canônico, situando-a sócio-culturalmente, há aí uma operação semelhante - que a faz oscilar entre uma instância mais subjetiva e outra mais pública, comum e objetiva (SASS, 2004, p.77) -; isso, por sua vez, exige do interlocutor certa empatia e imaginação experiencial (SASS, 2004, p.73) para compreender o termo. Segundo Sass, para a fenomenologia, essa sensação de horror, ligada à narrativa dos outros de que eu pareço um automóvel pela minha

suposta passividade, seria melhor explicada por modos expressivos patológicos de autoconsciência e hiper-reflexividade (SASS, 2004, p.75), convocando univocamente uma experiência de (auto) consciência em detrimento de um fato social, uma realidade. Sass toma a crítica do outro sobre o esquizo como verdadeira e como sintoma do delírio (como se o outro não existesse), e não como ponto de vista, difamação ou invenção.

ESQUIZOFRÊNICA



A força gravitacional exercida pelos sentidos abre o corpo para um tipo de vidência em que o inconsciente acompanha a percepção e o pensamento (GIL, 2018, p.274). Essa abertura proporciona uma comunicação que nos atravessa inconscientemente, sem passar pela linguagem¹⁷. Digamos que o esquizo percebe um mundo real para além do conjunto de signos e ordenamentos que produzem uma representação da realidade que conecta as pessoas num lugar comum. Por exemplo, quando um signo remete à sua coisa, ele passa por uma individuação, eliminando todos os significantes virtuais (GIL, 2018, p.274); é isso o que possibilita a linguagem, a comunicação etc. O esquizo destrói¹⁸ essa individuação do signo **[imagem 06]**¹⁹, e este passa a ter um caráter imanente, desvencilhando-se de sua função semiótica habitual e fazendo o sentido emergir de acordo com a relação que surge entre as coisas.

17 Essa comunicação sem mediação é conhecida pela psiquiatria como transferência psicótica e segundo José Gil:



(...) na transferência psicótica entram fenômenos de comunicação telepática em que o paciente advinha os pensamentos do psiquiatra, ou de transmissão imediata de imagens e afectos de um sujeito a outro - irrecusáveis para o próprio Freud, mas que, como ele dizia, não podia ainda compreender. Ora, numa outra área, em antropologia, na magia e na feitiçaria, encontram-se fenômenos do mesmo tipo: a adivinhação e a cura, passando pela má sorte ou pelo mau-olhado, ou pela possessão e pelo transe, são atravessados pela transferência imediata de forças afectivas, de inconsciente para inconsciente. (GIL, 2018, p.13)

18



Ao destruir os nexos sintáticos das formas ordinárias [da língua materna, por exemplo], o psicótico liberta grandes intensidades nuas que entram num movimento caótico. E ao mesmo tempo, tendem a repetir-se, pelos simples factos de se soltarem e ganharem pregnância, pregnância que insiste em si mesma. Daí a repetição intensiva e a ânsia do arfar.

[...]. Mas em todos os casos da Arte Bruta, as linhas de pulsão do ritmo são imediatamente traçadas, expressas, ao passo que, num quadro 'normal', são as unidades picturais [cor + forma] que se combinam conforme o ritmo e o escondem. Na arte 'cultu' as mediações entre as forças e as formas são os espaços, os pontos de vista, a distância [a partir do corpo] do objeto, o tamanho, a escala, a semelhança, etc. – tudo o que a sintaxe é suposta ordenar. O pintor da Arte Bruta salta por cima disso, reduzindo a sintaxe à modulação do ritmo que, ao mesmo tempo, constitui o léxico. (GIL, 2018, p.298)

19 Neste trabalho de Lenora de Barros, observamos o signo *língua* em sua multiplicidade: a máquina de escrever (que remete a linguagem escrita) ocupa o lugar da língua (órgão do corpo), a língua enquanto estrutura, a língua enquanto código.



José Gil, você poderia nos explicar como é que o inconsciente opera esses signos?

JOSÉ GIL

No caso do sonho [e do delírio]²⁰, o inconsciente age directamente sobre as imagens, não dispondo de signos próprios; será a posição da imagem na estrutura que vai determinar a operação. Na função matemática, o signo-operação faz parte da função, aí, a margem de indeterminação (do sentido) da operação é nula. No sonho [e no delírio], a margem de indeterminação é dada pelo grau de sobredeterminação (do signo ou símbolo ou imagem). O inconsciente não realiza, portanto, um qualquer tipo de pensamento puro (como o raciocínio lógico), mas opera sobre as imagens (de todo o tipo: visuais, auditivas, sensações-imagens tácteis, olfactivas, etc.), decompondo-as, dirigindo os seus elementos em múltiplas direcções e associando-as diferentemente. Isso é mais do que perceber e ligar imagens pelas suas propriedades concretas, é associar elementos heterogêneos através de traços abstractos (como o som do fonema ‘cão’ se liga ao animal e à constelação do mesmo nome).

O inconsciente não constitui um sistema de signos, mas antes, um sistema de movimentos, operações e acções que ordenam imagens. De certo modo, é ainda ‘natural’, qualquer coisa de imanente à natureza e ao corpo; mas que já os transcende, na medida em que os organiza não ‘naturalmente’.” (GIL, 2018, p.278)

| 9 |

INT. | Nebulosas.

/Plano americano. Câmera fixa. Cada personagem ocupando uma das cadeiras do círculo\

{Apresentadora conversa com Pesquisadora e Kuarahy-ã ouve atenta}



Isso para dizer que o esquizo tem a percepção de um real que nem todo mundo percebe, simplesmente porque a equalização perceptiva da maioria de nós, habituada com a estrutura da linguagem, está graduada para perceber partes do todo. E, segundo você, o esquizo percebe fenômenos além dos comuns e, simultaneamente, percebe os fenômenos virtuais engendrados pelo mundo concreto e age a partir dessa experiência. Esse cosmos perceptivo de sensações-imagens vivenciado pelo ser esquizofrênico, não necessariamente compõe a paisagem perceptiva atualizada e ordinária, ou se preferir, o campo perceptivo normal. Me parece que esse modelo de pensamento que emaranha imagem à ação assemelha-se ao pensamento mágico. Existe algum conhecimento sobre a esquizofrenia trilhado nesse sentido?

<< FADE-IN | burburinho de vozes | FADE OUT >



A psiquiatra Dra. Nise da Silveira, responsável pela criação do Museu de Imagens do Inconsciente, foi uma das figuras expoentes na adoção de práticas artísticas para o tratamento da loucura. Diferentemente dos ateliês de artes em outras instituições psiquiátricas daquele tempo, em que a figura do arte-terapeuta conduzia a prática dos internos e, como consequência, as imagens produzidas eram marcadas pelo estilo e técnica do orientador, os ateliês de terapia ocupacional coordenados por Nise permitiam que os loucos produzissem livremente. Dessa liberdade expressiva surgiam desenhos, pinturas e esculturas, que segundo Nise da Silveira, compunham uma linguagem simbólica repleta de figuras arquetípicas, como aquelas produzidas pelas primeiras sociedades humanas de base cultural animista. Nessas sociedades, a vida era permeada por rituais mágicos que marcavam o tempo e o curso da vida. Para Jung, “o estado esquizofrênico, na medida em que permite a irrupção de material arcaico, revela as mesmas qualidades numinosas que nas culturas primitivas são atribuídas a rituais mágicos” (SILVEIRA, 1992, p.99). Todavia, na psicanálise, desde Freud, é comum atribuir comportamentos mágicos à determinados tipos de neurose, como se fosse uma forma de mitigar os sintomas do sofrimento (SILVEIRA, 1992, p.96). Agora eu te pergunto: quem nunca fez um ritualzinho? Quem nunca foi pular ondinhas no Ano Novo ou levar oferendas para Iemanjá, mesmo não sendo do Candomblé? Quem nunca jogou tarot? O cineasta Alejandro Jodorowski escreveu o livro *Psicomagia* (2009), em que ele desenvolve um argumento que conecta teatro, magia e porque não dizer, uma espécie de psicologia; poderíamos supor que ele seja esquizofrênico assim como Artaud? Sendo assim, embora também praticada por esquizofrênicos, a prática dos rituais e mitos não é, portanto, exclusividade da loucura e, como a própria Nise afirma, é atribuída a diversas culturas do mundo para exprimir suas emoções coletivas e para lidar com situações psíquicas de ameaçadora desordem (SILVEIRA, 1992, p.98).

Portanto, é possível associar o pensamento na esquizofrenia ao pensamento mágico. A meditação, por exemplo, é um meio de dar maior plasticidades às habilidades cognitivas; no budismo ou no yoga, chamam *siddhi* a aptidão extrassensorial adquirida com a prática do yoga e o desenvolvimento da mente. Eu diria que o esquizo, ao operar no fluxo imanente do inconsciente produtivo, cria um corpo que apreende, aprende e faz o mundo a partir de uma capacidade parecida com a intuição, comportando um plano de imanência da coisa percebida em suas virtualidades possíveis.



Logo no início da nossa entrevista, você disse que a percepção cria hábitos. Poderíamos dizer que, se a percepção comum está habituada a selecionar o que poderá ser objeto de sua atenção, eliminando todo o resto do seu plano de consciência e, conseqüentemente, fragmentando o campo perceptivo (DEWEY apud CRARY, 2013, p.48), assim o é a inteligência que ela engendra, que fragmenta o todo em partes para conhecê-las, cada uma em sua inteireza. Nesse caso, ocorre uma dissecação do corpo da realidade movente. Isso soa mais esquizo do que a própria esquizofrenia!



PESQUISADORA

Perceba o paradoxo! Isso que você acaba de descrever não se aplica ao ser da esquizofrenia (nem mesmo ao sujeito comum), pois essa estabilidade perceptiva, que fragmenta a realidade para focar a atenção num dado objeto, como se todo o resto deixasse de existir, é fruto do modelo científico da visão monocular e fixa da Renascença; é uma fantasia de imobilidade criada para assentar o sujeito no mundo e para erigir certezas sobre o real. Não há imobilidade na natureza; tudo é movimento, inclusive os processos de atenção e distração oscilam. Os esquizes captam esse movimento do mundo porque estão amalgamados ao corpo cósmico da Terra.

Henri Bergson tem uma explicação muito interessante sobre a relação da percepção com as formas de conhecer da inteligência e da intuição, não é, Regina?

| 10 |

INT. | Estúdio, fundo infinito preto com pequenos focos de luz como se fossem estrelas.

/Plano gera. Câmera fixa. Sinapses estelares\

{Regina Rossetti explica enquanto a Pesquisadora e Kuarahy-ã ouvem atentas}

<< Elas são como as forças do cosmos confrontando um viajante intergaláctico imóvel em sua cápsula.

(DELEUZE, 2003, p.58) >>

REGINA ROSSETTI

Isso mesmo Dani. Para Bergson, a percepção divide a continuidade da realidade movente para conseguirmos explicá-la pela inteligência (ROSSETTI, 2005, p.30). A percepção é uma janela para o exterior e nos ajuda tecer conhecimento sobre ele. Esse conhecimento fragmentado e especializado sobre a matéria do mundo se dá através da inteligência. Mas é com a intuição (uma forma de conhecer corporificada que, segundo Bergson, é o conhecimento do espírito pelo espírito, ou melhor, nossa energia criadora) que somos capazes de apreender o fluxo imanente da realidade movente (ROSSETTI, 2005, p.31). É pela intuição que aprendemos que, no mundo, tudo é mutável e

interdependente. É com nossa energia criadora que somos capazes de apreender e agir sobre a própria criação. Inteligência e intuição são caminhos divergentes para conhecer algo; porém, ambos têm origem no élan vital (ROSSETTI, 2005, p.48), que é o princípio criador, movente e imanente. De modo que é, inclusive, possível afirmar que não se pode isolar inteligência (pensamento da imobilidade) de intuição (pensamento movente), da mesma forma que não se pode isolar corpo de espírito.

Vou usar o exemplo do cinema porque, para Bergson, a intuição, diferentemente da inteligência, que é expressa por conceitos, é expressa por imagens e metáforas (semelhante ao delírio do sujeito da esquizofrenia, com sua forma torta de criar pensamento). Pois bem, quando assistimos a um filme, vemos seu fluxo narrativo contínuo passando pela tela; ali, espaço e tempo estão intrinsecamente amalgamados; ali, corpo e espírito formam, com o que lhes é exterior, um uno contínuo e indivisível. No entanto, se irmos à sala de projeção, veremos uma série de aparatos justapostos; tecnologias (desdobramento do empenho imobilizador da inteligência que percebe algo no fluxo contínuo da realidade e faz um corte para então produzir um aparelho novo, por exemplo) concebidas para reproduzir imagens e sons. Se pegarmos o rolo de filme na mão, veremos que essa continuidade narrativa pode ser dividida em pequenos espaços, assim como o som dos diálogos, em pequenos trechos sonoros. Um único *frame* não nos diz coisa alguma sobre o filme. É preciso que esse conjunto de equipamentos e saberes seja montado (*assembled*) e colocado em movimento para que assistamos o filme e conheçamos sobre o que se trata. Todas essas partes, somadas e postas no movimento simultâneo da duração, compõem o fluxo imanente da realidade movente, estando nós na sala de cinema ou na sala de projeção. Vou ler um trechinho do meu livro em que discorro sobre esses modos distintos de conhecer as coisas:

(...)

Então, para Bergson, podemos “distinguir duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela”. A primeira é a inteligência; a segunda, a intuição; uma é conhecimento exterior; a outra, conhecimento interior. Uma surge moldada à matéria e é por ela limitada e situada; a outra é conhecimento do espírito, não tem fronteiras e pode ver a totalidade. A primeira conhece somente a imobilidade; a outra é a única que pode alcançar a essência movente da realidade. Por ser conhecimento exterior, a primeira é conceitual por natureza; a segunda, pela sua interioridade, é inexprimível. (ROSSETTI, 2004, pp.30-31)

ENTREVISTADORA



Muito obrigada, Regina! Só para ver se entendi: a percepção que não fragmenta a realidade é aquela que não foi cortada pela consciência e não tem a função de perseverar a vida e, portanto, é capaz de apreender o campo de virtualidades colado às coisas do mundo; uma

percepção do inconsciente das coisas pelo nosso inconsciente, assim como nos falou, faz pouco, José Gil. Essa comunicação entre inconscientes pode ser como uma magia, pode ser como um delírio e pode ser uma operação artística! Você poderia descrever esse campo perceptivo e nos dar algum exemplo?

ARTISTA



Vamos usar o sentido da visão como exemplo, pois, sendo hegemônico, todo mundo entende. O esquizo tem uma visão em que ver é perceber tudo ao mesmo tempo, como diz Rosalind Krauss ao referir-se ao modernismo (KRAUSS, 1997, p.232) **[imagem 04]**. Mas ele tem também forte auto-consciência e hiper-reflexividade (outra sensibilidade moderna); então o que acontece é que, muitas vezes, o conjunto perceptivo esquizo não distingue figura de fundo, quem olha de quem é olhado. Assim como não distingue as percepções do espaço externo, geométrico e euclidiano, das daquele espaço interno composto por afectos e intensidades, sem geometria e preenchido pelo tempo. A perspectiva como representação espacial é abolida em função de uma localização sem coordenadas; a multiplicidade de pontos de vista desestabiliza o horizonte,²¹ e o espaço é incorporado pelo corpo esburacado que percebe. É como flutuar pelo espaço sideral sem os conhecidos pontos de ancoragem e orientação e estar emaranhado na inseparabilidade deformante da função espaço-tempo, da concretude dos corpos e da abstração do pensamento. Imagine-se, então, nesse espaço infinito em que as imagens que você constrói mentalmente se materializam com aquilo que você vê. Vou dar alguns exemplos:

Em meu trabalho isso se expressa, por exemplo, nas fotografias em dupla exposição **[imagem 07]**. No projeto de exposição apresentado no âmbito do doutorado, essa operação se desdobra no espaço instalativo e no espaço da vídeo-performance em *loop*, que é exibida num monitor instalado no móvel. Primeiro, o espaço instalativo foi projetado para ser escuro e infinito; isso se dá pelos cantos

21

As visões cósmicas da física moderna levaram mais longe; bouleversaram a estabilidade das coisas. O espaço não é mais necessariamente euclidiano, como acontecia na Renascença. Para o artista há muitos espaços possíveis. Diz Paul Klee: a «relatividade do visual tornou-se uma evidência e já se concorda em ver nas coisas reais apenas um aspecto particular da totalidade do universo onde existem inumeráveis verdades latentes.»

Os pintores modernos, cansados do espaço linear que o academicismo havia herdado da Renascença, cansados do espaço prosaico da vida cotidiana, partiram para a exploração de novas experiências espaciais. Bastará lembrar os espaços do sonho de Chagall onde seres e coisas escapam até mesmo às leis universais da gravidade. Ou as gravuras de Escher, fazendo ver a mesma paisagem simultaneamente do alto, em profundidade e à distância, e suas explorações do infinito pela imaginação, admiradas por matemáticos que as utilizam no ensino dessa ciência. (SILVEIRA, 1981, p.41)



arredondados e pela iluminação pontual no dispositivo coreográfico²² móbile. Já o espaço da video-performance *EO | cena26 | Incorporal* (2023) **[imagem 08]** foi concebido de maneira semelhante, e o registro foi realizado por uma câmera digital com um conjunto de lentes de múltiplos obturadores, de modo a performar diversos pontos de vista sobre a mesma cena simultaneamente.

No trabalho de Olafur Eliasson, *Seu Caminho Sentido* (2011) **[imagem 09]** - montado no Sesc Pompéia -, lâmpadas tubulares são instaladas em um ambiente de neblina densa, de modo a graduar nossa percepção visual do volume espacial. Cria-se um estado de desorientação utilizando-se do mesmo artifício da restrição do sentido da visão. Neste trabalho de Olafur, em vez de navegarmos a escuridão infinita do espaço sideral, somos alçados às nuvens, num tipo de cegueira branca. Nesses espaços opacos as pessoas perdem o rosto.

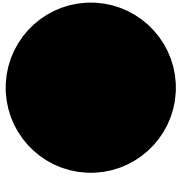
Certa vez, fui convidada pela artista e coreógrafa Juliana França para fazer o cenário de seu trabalho *Experiência Darkroom* (2014) **[imagem 10]**. A peça de dança de Juliana consistiu em fazer o cenário dançar na completa escuridão. Os performers moviam paredes moles e móveis, com toque aveludado, enquanto os espectadores (se é que poderíamos denominá-los como tal) eram levados a dançar, ora confinados junto a uma das paredes do teatro, ora envolvidos por espaços cilíndricos de pequeno raio, ou conduzidos por caminhos ondulantes. Ao final, perdia-se a referência completa sobre o tamanho do espaço do teatro, sobre a localização da entrada-saída, sobre quem eram os performers e quem eram os espectadores. Alguns registros, realizados por uma câmera com infravermelho, flagraram pessoas caminhando com os braços esticados, como quem tateia o invisível.

Algo parecido sucede no solo de Mette Edvardsen *No Title* (2014) **[imagem 11]**. Segundo a artista, trata-se de um estudo sobre como a linguagem pode informar o espaço concreto; como a linguagem pode dar vida a algo através da imaginação ou da memória, ao mesmo tempo que trata de sua impermanência. A performance inicia com Mette parada, de olhos fechados, no centro do palco vazio, enunciando: “*O começo se foi; os espaços vazios se foram*” e assim ela segue enunciado que uma porção de coisas se foram, quando chega lá pelos 15 minutos da performance ela diz: “*as visões se foram; a imagem se foi; os contornos se foram; as cores se foram; a reflexão se foi; a emissão se foi; o calor se foi; a orientação se foi; a direção se foi; a frente se foi*”. Concomitantemente a essa fala, a luz do teatro vagarosamente se apaga por completo, estabelecendo uma equidade perceptiva entre ela e a platéia.

A linguagem, em sua dimensão poética, tem essa capacidade de fazer aparecer o fantástico, ou desaparecer o concreto, fazer com que as virtualidades inconscientes dos objetos possam surgir livres dos constrangimentos corriqueiros.

22 Bibliografia complementar sobre o verbete *dispositivo coreográfico* pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

ANDRÉ LEPECKI



Sentados na escuridão total (durará cerca de três minutos e meio), sentimos que a emissão de calor das lâmpadas acima está se dissipando lentamente, assim como nosso senso de orientação também começa a se deteriorar. O “efeito Ganzfeld” produzido pela exposição visual a um campo de cor absolutamente homogêneo assume tanto nossa percepção óptica quanto nossa propriocepção. Oferecendo uma teoria do que ele chama de “visão total”, Brian Massumi discute como “os experimentos de Ganzfeld produziram uma experiência visual do visualmente inexperimentável: uma auto-abstração da visão (2002:147). O relato de Massumi sobre a visão total é o oposto de uma visão totalitária: é antes, uma visão como devir imanente, potencial visual completo. Um dos resultados dessa auto-abstração é uma sensação de total desorientação, pois o espaço volta a ser, ele mesmo, uma multiplicidade desvinculada de quaisquer coordenadas exteriores que o tornam iniciado, orientado e subordinado a grades perceptivo-simbólicas pré-dadas. (LEPECKI, 2016, p.62)²³ Tradução livre do original.

ENTREVISTADORA



Poderíamos, então, propor que, com a liberação do campo perceptivo dos imperativos de orientação que sustentam nossa experiência espacial (distância, ângulo e iluminação, por exemplo), a pessoa esquizo cria o espaço em devir, abrindo-se às multiplicidades imperceptíveis de corporais e incorpórais? Mas, afinal, como é perceber o imperceptível?

| 11 |

INT. | Imagens de José Gil encontradas na internet.

/Plano americano. José Gil palestrando sentado numa das cadeiras\

<< Como diz Paul Klee, “eu próprio considero-me um caos”. (GIL, 2018, p.433) >>

JOSÉ GIL

A percepção comum reporta-se a limiares relativos num plano de transcendência - para quem ou além dos quais o percebido se dá sem que o próprio plano seja percebido. Pelo contrário, no plano de imanência ou de consistência, sendo a velocidade do movimento infinita, e sendo todo o movimento, movimento do infinito, já não há senão um limiar absoluto: a percepção do movimento imperceptível como movimento infinito torna-se perceptível. É o plano e a

Sitting in total darkness (it will last for about three and a half minutes) we sense that the emission of warmth from the lamps above is slowly dissipating, just as our sense of orientation also starts to break down. The “Ganzfeld effect” produced by visual exposure to absolutely homogeneous field of color takes over both our optical perception and our station proprioception. Offering a theory of what he calls “total vision”, Brian Massumi discusses how “the Ganzfeld experiments produced a visual experience of the visually unexperienceable: a self-abstraction of vision (2002:147). Massumi’s account of total vision is the opposite of a totalitarian vision: it is rather vision as immanent becoming, full visual potentially. One of the results of this self abstraction is a sense of utter disorientation, since space becomes itself again, a multiplicity detached from any exterior coordinates that makes it started, orientated, and subordinate to pre-given perceptual-symbolic grids.

composição dos limiares e das forças que são percebidos. Como se atinge esse limiar absoluto que deixa ver o imperceptível? Eliminando toda a forma, toda a concreção molar, todo o órgão a mais no corpo, intensificando o movimento até se extrair dele o infinito. Chega-se assim à desterritorialização absoluta ou à imanência absoluta. ‘A percepção achar-se-á confrontada com seu próprio limite; será entre as coisas, no conjunto da sua vizinhança, como a presença de uma exceção numa outra.’ Tornamo-nos, então, puras linhas abstractas, seres luminosos, fibras de universo. ‘O Cosmos como máquina abstracta.’ Quem percebe assim o imperceptível, tornando-se ele mesmo imperceptível? O artista, o louco, a criança, o espinosista, o feiticeiro.” (GIL, 2018, p.185)

| 12 |

INT. | Rosto da Artista.

/Primeiríssimo Plano. Rosto da Artista\

{A Artista vira os olhos, abre a boca e gesticula. Partes da pele funcionam como tela para o cosmos, com glóbulos-planetas e boca-buraco negro}

<< A boca abre como abismo na sombra. (DELEUZE, 2003, p.58) >>



ENTREVISTADORA



Dani, entendemos como se configura o campo perceptual esquizo, inclusive com alguns exemplos de trabalhos artísticos. Gostaria de propor uma ruminação sobre a relação entre corpo e arte. Quando buscamos mais conhecimento sobre esse assunto, as bibliografias geralmente traçam uma genealogia do corpo na história da arte. Em grande medida, remontam a arte primitiva e os simbolismos envolvendo rituais, e muitos desses estudos se interessam pela desfiguração da forma humana no modernismo; ou seja, o corpo ora é objeto de interesse e investigação, como num tipo de operação antropológica; ora o corpo figura como o sujeito que produz arte, caso das aproximações psicanalíticas. Parece-me que sua fala está impregnada por um outro caminho e pensamento; pergunto-lhe: o corpo esquizo é objeto ou sujeito de suas performances?

ARTISTA



Especulo que o corpo esquizo, em sua ontogênese, é um ser artista, porque o esquizo a priori, não está preocupado em ser objeto ou instrumento para produção de obras de arte, embora os artistas esquizos assim o sejam. Ele é produção e está em constante criação, em constante processo de questionamento do instituído; não é fácil conviver com as coreografias sociais. Suas vivências duram e mudam seus estados corporais e sua forma de pensar; podemos constatar isso nos escritos de Antonin Artaud, por exemplo, em alguns trechos de cartas suas endereçadas ao médico Jacques Latremolière, nos quais ele tenta, como pode, explicar sua maneira de ser:

ANTONIN ARTAUD

Quando eu cheguei aqui há dois anos você me recebeu de forma muito amistosa, o Dr. Ferdière que me conhecia há anos lhe narrou minha odisséia, e assim como ele você quis reparar com seu coração a injustiça que me tinha sido feita ao me tratarem como alienado e ao me detratarem por conta de um gesto, de uma atitude, de uma maneira de falar e de pensar que são as do homem do teatro, do poeta e do escritor que eu era. O que é um poeta senão um homem que visualiza e concretiza suas ideias e suas imagens mais intensamente e com mais alegria e vida que os outros homens e que por meio do verbo ritmado lhes dá caráter factual? Como atitude geral, comportamento, maneira de ser, a todo instante o homem que está aqui e que sou eu é o mesmo em todos os pontos que aquele que, desde 1913, nos bancos do colégio começou a escrever versos. Quando eu encontro um verso eu o recito em voz alta para verificar e experimentar o seu ritmo e o corpo de suas sonoridades internas. E todos os poetas da terra sempre fizeram o mesmo e não há um carvoeiro ou merceeiro, um fornecedor da vida, de um desses poetas que não o tenha julgado em seu coração como um maníaco ou como um louco. - Um médico honesto e ainda por cima cristão como você não pode cair no erro de levar fé em um relato injusto que lhe foi feito à propósito de uma maneira de viver que não é de todo mundo porque eu não sou escrivão, nem livreiro, nem pedreiro, nem peão de obra, funcionário de banco ou de administração. - Eu vim a sua casa para ler dois dos meus poemas: Israel e Annabel Lee, e ao lê-los eu os declamei voz alta com todo o meu coração. (KIFFER, 2017, pp.98-99)



PESQUISADORA

Christine Greiner tem uma pesquisa sobre quais as reverberações cognitivas na vida de um corpo artista ou corpo em crise, como ela costuma chama-lo. Ao entrar em contato com um artigo sobre neurociência, escrito por Vilayanur S. Ramaschandran e Willian Hirstein, ela descobriu que esse corpo artista conta com circuito neuronal específico que permite o reconhecimento da arte como fenômeno mental (GREINER, 2005, p.138). E mais: tanto a experiência sexual como a atividade estética acionam o sistema límbico; ou seja, o mesmo sistema que, segundo a neuropsiquiatria, na esquizofrenia, tem sua função alterada pelo excesso de dopamina.

Mais adiante, em seu texto para o catálogo da exposição *O corpo na arte contemporânea brasileira*²⁴ (2005), ela diz que o corpo artista necessariamente vive experiências arrebatadoras e é capaz de durar nelas. Essa duração desloca o pensamento, que, por conseguinte, engendra outras experiências igualmente desestabilizadoras. Quando li isso, imediatamente relacionei à experiência do corpo esquizo e seu movente gesto de sideração. Pois o esquizo, em sua instabilidade inerente, vai deambulando e criando novos modos de existência, novos significados para signos estabelecidos; ele cria um fora capaz de converter-se em realidade através da instauração de um corpo para sua linguagem poética, assim como fez Artaud, com *O teatro e seu duplo* (1938).

CHRISTINE GREINER



Parece-me então uma ideia interessante admitir que são os pensamentos organizados pelo corpo artista que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, organizados anteriormente, de modo a promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente. Essas metáforas complexas não são figuras de linguagem como aprendemos no colégio, mas sim experiências cognitivas que se organizam não apenas conscientemente mas também com base em engendramentos do que Lakoff e Johnson chamam inconsciente cognitivo. Se eles estão corretos ao elaborar suas teorias, deixa de ser uma simples imagem poética atribuir à arte a função de processadora de conhecimento.



Isso tudo muda o modo de entender e testar o corpo. Se ele é um objeto da experiência ou um objeto da arte e do fazer artístico, está de alguma forma destacado do sujeito que o manipula. Mas, se ele próprio é a experiência, torna-se, como dizia Tatsumi Hijikata (mentor do butô), uma ocorrência que atravessa o corpo e aí se constitui, fazendo de toda expressão uma excreção. Assim o corpo artista deixa de ser uma categoria passível de representação para tornar-se uma rede de anticorpos ao já dado e nomeado. Um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos. (GREINER, 2005, pp.138-139)

| 13 |

EXT. | Vila Serra do Navio, cidade no coração da Amazônia, ao entardecer.

/Plano geral. Câmera fixa. Em segundo plano uma das edificações modernistas e em primeiro plano a Artista performando\

{A Artista circumbula visceralmente e de olhos fechados, balbuciando um inteligível}

>> Tudo é máquina. Máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpestres que se ligam com as do seu corpo. Barulho ininterrupto de máquinas. (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p.8) >>

ENTREVISTADORA



Estamos de volta ao *Louca de Pedra!*, o programa que coloca em diálogo suas diversas vozes interiores. Estamos hoje com Dani Spadotto e, no primeiro bloco, ela nos contou como iniciou-se nas práticas artísticas. O segundo bloco, fomentado por Kuarahy-ã, foi dedicado ao início de uma construção em torno do corpo esquizo, quando Dani e seus interlocutores puderam nos apresentar como se dá a percepção e a cognição na esquizofrenia. Para continuarmos traçando um contorno para o incontornável corpo esquizo, faz-se necessário compreendermos como é o encontro dele com o corpo social. Dani, gostaria que nos contasse sobre sua vivência cotidiana em nosso mundo, que ainda é, em grande medida, pautado pela razão moderna e pelo pensamento iluminista.

| 14 |

INT. | Estúdio, fundo infinito preto com pequenos focos de luz como se fossem estrelas.

/Plano médio. Cenário com cadeiras\

{A Artista circumbula visceralmente e de olhos fechados, repetindo o texto a seguir em loop}

<< O que olha, portanto, o olho fechado? O olho fechado do modelo olha para seu mundo interior, o único que lhe importa. Mas assinala, também, uma certa qualidade do olhar: o olhar do profeta ou o do adivinho. (GUINSBURG; LEIRNER. 2008, p.85) >>

ESQUIZOFRÊNICA



Tive três momentos em que meu corpo se rebelou contra o insuportável, e vivi a experiência intensa que essa percepção de inconsciente pelo inconsciente, o delírio, faz emergir. Enquanto escrevo esta tese, estou em um estágio psicótico. São imagens tão lúcidas que é impossível classificá-las como irreais. São momentos de horror sublimes e implacáveis, em que, não há o que façamos, seremos sempre centelhas frente à força do pensamento e dos afectos. O corpo explode e se torna multiverso pulsante, sem dentro nem fora. O excesso de lucidez, ao notarmos a força incontável da vida e da natureza em nós, lança-nos à escuridão, ao silêncio, quando não, à vontade de morrer. Precisamos de acolhimento, de carinho, de amor e, principalmente, de uma rede de amigos que saiba preservar-nos de uma comunidade despreparada para a loucura.

Não basta acabar com os manicômios, instituições prisionais e disciplinares. Não basta lugares de arte, especializados e estigmatizados, onde o que fazemos é terapêutico. Não! Acredito que nós, esquizos, é que poderíamos impregnar a humanidade com nossa linguagem sensível e poética. É necessário desvelar os preconceitos sobre a esquizofrenia que subjazem a nossa sociedade e fomentar intensa educação social e pesquisa para que possamos ter uma vida social livre de preconceitos e, por conseguinte, livre de controles tácitos. Qualquer pessoa comum que chega numa roda de conversa é capaz de perceber quando é o assunto da fofoca; porque seríamos diferentes? Nessa sociedade em que vivo, ainda persiste a ideia de que somos incapazes intelectuais e emocionais, de que somos disfuncionais para a cadeia produtiva, de que não sabemos nos comunicar e, o pior, de que somos alienados da realidade social em que vivemos. Não vejo artistas esquizofrênicos sendo convidados para falarem sobre seus trabalhos. Em mostras relevantes, são os “curadores”, psicólogos (das artes) os convocados a falar. A esquizofrenia é a transgressão desse capitalismo egóico que transformou a vida em mercadoria.

| 15 |

EXT. | Floresta noturna iluminada pela lua crescente.

/Plano médio. Câmera fixa. Silhueta de Kuarahy-ã\

{Kuarahy-ã começa a falar e, simultaneamente, saem de sua boca estrelas, planetas, nebulosas e galáxias como se fosse o Big-bang}²⁵

<< Sons noturnos de floresta >>



Na sociedade em que vivo e, até onde sei, não existe esquizofrenia. Essa percepção fina que você descreve e que, na cultura moderna e ocidental, é encarada como doença e desvio, na minha pode ser encarada como aptidão. O homem ocidental, como centro do pensamento reflexivo, dualista e hegemônico que fundou, tem dificuldades em admitir que um corpo que se apresente ou atue diferentemente do seu abrigo uma alma como a sua. Não à toa, muitas vezes comparou, vocês, loucos, e nós, povos originários, à animais de instintos selvagens incontroláveis, enquanto eles seriam o reflexo da civilidade, da disciplina e da boa moral. Sabemos que tais afirmações não possuem base científica, seja no pensamento ocidental, seja para a epistemologia dos povos originários.

Na sociedade ameríndia amazônica, por exemplo, cada ser tem um ponto de vista, porque todos os corpos são dotados de alma, seja uma pedra, uma arara, uma flor ou um humano. A cosmovisão indígena é composta por várias perspectivas sobre o real, como se fosse um pluriverso onde convivem infinitas constelações de realidades com características próprias. Eduardo, você poderia falar brevemente sobre o perspectivismo interespecífico ou perspectivismo ameríndio?

| 16 |

EXT. | Rio Amapari durante a primeira luz do dia.

/Plano geral. Câmera fixa. Plano sequência. Descendo o rio Amapari de barco, enquanto se distancia da Vila Serra do Navio. Um fog e a vegetação estão ladeando as margens\

{A Arquiteta sentada na proa referenciando a cena do filme *Limite*, de Mário Peixoto}

<< A atmosfera inteira é, numa respiração cósmica, respirada pela terra. (BACHELARD, 1996, p.172) >>

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO

Claro Kuarahy-ã, com prazer:

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos - os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apreensão: os animais e outros não-humanos dotados de alma “se veem como” pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, “são” pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sob os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. O que essas pessoas veem, entretanto - e que sorte de pessoas elas são -, constitui precisamente um dos problemas filosóficos mais sérios postos por e para o pensamento indígena. (CASTRO, 2015, p.24)

| 17 |

EXT. | Reflexos da luz solar n'água do rio.

/Primeiro plano. Kuarahy-ã refletida no rio\

{Kuarahy-ã canta enquanto um pássaro mergulha para pescar}

<< A cantiga: BAIRÁ-OIRA-OIRA-Ã, BAIRÁ-OIRA-Ã (7x). Sons de água de rio e mergulhos >>



KUARAHY-Ã

Isso para dizer que cada sociedade delimita o que é normal e o que não é. Para o xamã ameríndio, por exemplo, um ser que não se deixa afetar pelos encontros que a vida em sociedade suscita, é xamanisticamente insignificante. Conhecer é personificar, é compreender a intencionalidade do sujeito quando inserido num dado evento (CASTRO, 2015, p.27). Eduardo Viveiros de Castro, ao falar do xamanismo ameríndio, cita Guimarães Rosa para explicar que conhecer é “saber o *quem* das coisas” (Guimarães Rosa). O xamã ocupa o ponto de vista da pessoa (que, como disse, pode ser uma rocha, uma onça, um outro humano etc.) para desvendar suas intenções. O objeto a ser conhecido é, em verdade, uma pessoa dotada de intenção. Conhecer, nesses termos, é colocar-se no lugar dessa pessoa para compreender como ela agencia seus pensamentos e suas ações no ambiente. Se eu fosse você, Dani, questionaria até que ponto o sintoma que dizem ser sua esquizofrenia, em princípio, é uma característica da sua sociedade. É sabido que a esquizofrenia, enquanto patologia, é um fenômeno predominantemente ocidental. Estudos em etnopsiquiatria, como os de George Devereux, sugerem que sociedades que passaram por intenso processo de modernização, ocidentalização e industrialização possuem maiores índices de esquizofrenia do que sociedades pré-industriais ou indígenas que não sofreram aculturação²⁶.

E em 1939 o antropólogo e psicanalista George Devereux afirmou que a raridade ou ausência de esquizofrenia em sociedades autenticamente primitivas é “um ponto sobre o qual todos os estudiosos da sociedade comparada e da antropologia concordam” - e que a doença parece surgir muito rapidamente assim que tais sociedades são submetidas à aculturação. (...)

Uma análise da dimensão histórica reforça a impressão de uma associação entre a esquizofrenia e as formas sociais e culturais da modernidade. Devido à ausência de estatísticas epidemiológicas confiáveis antes do sé. XIX, apenas evidências indiretas podem ser utilizadas para avaliar a prevalência da esquizofrenia no Ocidente ao longo do tempo. As evidências disponíveis sugerem que as doenças esquizofrênicas sequer apareciam, ao menos em quantidade significativa, antes do final do séc. XVIII ou do início do séc. XIX. Se assim for, seu aumento de frequência teria ocorrido logo após o período mais intenso de mudança rumo à industrialização na Europa, um tempo de profunda transição em que os modos rurais tradicionais de vida comunitária estavam cedendo lugar às formas mais impessoais e atomizadas de organização social moderna (isso tem sido considerado a segunda de duas grandes transições na história da espécie humana, comparável em profundidade e alcance à primeira - a mudança pré-histórica de sociedades caçadoras-coletoras para sociedades agrícolas sedentárias). Isso também significa que o surgimento da esquizofrenia coincidiu com o nascimento da episteme moderna (identificada, por Foucault entre outros, com a revolução kantiana na virada do séc. XIX). (SASS, 1992, pp.362-364). Trad. livre do original



Você acredita que a loucura precise ser debatida e que a esquizofrenia, em especial, precise ser desestigmatizada, enquanto Kuarahy-ã apresenta um dado relevante que corrobora sua afirmação ao dizer que as sociedades ocidentais que sofreram aculturação são as que apresentaram casos de esquizofrenia. Sobre que preconceitos você se refere?

| 18 |

INT. | Montar uma instalação com a maquete de Vila Serra do Navio no meio da Amazônia e um tríptico cinematográfico reproduzindo os filmes: *Modern Times* (1936), de Charles Chaplin; *The Creators of Shopping World* (2001), de Harun Farocki e *Il n'y aura plus de nuit* (2020), de Éléonore Weber.



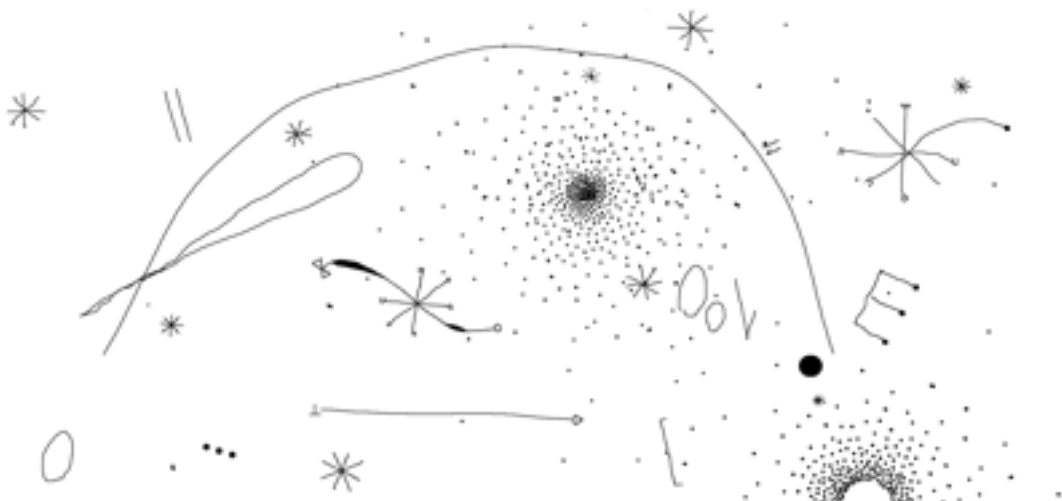
PESQUISADORA

Trata-se de uma crítica ao projeto moderno civilizatório. Primeiro, sobre a forma moderna de pensar que subsiste ainda hoje e que é herança, como argumentou Sass e Deleuze, da filosofia de Immanuel Kant (1724 -1804). Kant propôs julgar faculdades como o entendimento, a imaginação, o conhecimento refletindo sobre suas finalidades a partir da razão e de seu método crítico (DELEUZE, 2018). Com Kant, aprendemos como pensar correta e funcionalmente, com ele, a razão ocupa o lugar transcendental de Deus (DELEUZE, 2018). A partir de então, a razão pura passaria a legislar para garantir o progresso, a virtude e a realização. A moral kantiana continua platônica e cristã, com a forma colada a um conteúdo que, neste caso, se apresenta *a priori* como lei. Kant jamais julgaria (já que se trata de uma filosofia do juízo) a loucura como bela; na melhor das hipóteses, sublime, se pudesse considerar que as faculdades no humano louco estariam em composição dissonante. A sociedade é, então, conduzida à razoabilidade que rechaça qualquer manifestação que fuja à esse sistema. Não é coincidência, portanto, que, no século seguinte, Artaud tenha escrito sua peça *Para acabar com o juízo de Deus* (1947), pois é sobre esse sistema filosófico racional que a sociedade ocidental moderna foi erigida e, com ele, aprofunda-se o flanco entre a razão e outras formas conhecer, numa composição dualista entre razão e loucura, bem e mal, luz e obscurantismo.

O divino doa sua luz à razão do homem. Todo um vocabulário surge para designar a verdade, a realidade como clareza de raciocínio: *elucidar* o assunto, *esclarecer* os argumentos. Nesses termos, a loucura, com sua razão sensível e imaginativa, é localizada no espectro escuro da razão, seu oposto (LEPECKI, 2016, p.57). Operação epistemológica semelhante foi levada a cabo nos processos colonizadores, com a cultura e os saberes dos povos raptados sendo subsumida à crença e ao pensamento mítico. A caça às bruxas é

outro exemplo de perseguição (às mulheres), cujos saberes ancestrais se associavam aos elementos naturais, conhecimento que a razão iluminista insistiu em qualificar como magia. Veja, não estou negando a natureza desses saberes ou seu modo de pensar, reivindicado uma parcela de luz à loucura; estou admitindo que criamos conhecimento compondo os elementos de outra forma, que não necessariamente se opõe à razão, como o pensamento iluminista e moderno supõe. Este é o primeiro ponto, do qual deriva um segundo.

Mesmo hoje, com ampla discussão sobre processos de descolonização, encampados majoritariamente pelas comunidades afrodiaspórica e originária, possuidoras de um arcabouço epistemológico diferente do ocidental moderno, presenciamos a insistência desse sistema racional. É comum lermos, em veículos de mídia, a analogia entre loucura e crimes violentos, corrupção e barbárie. Um exemplo recente foi a comparação feita pela imprensa representante da esquerda liberal ao afirmar que o movimento neofascista - apoiador de Bolsonaro - carece de juízo e necessita de intervenção psiquiátrica, numa tentativa de desqualificá-lo mentalmente. Ou seja: “encarcere esses loucos, eles não sabem o que dizem!”. A meu ver, deveríamos ampliar o debate sobre como tal movimento reverbera diretamente um projeto de poder cujos princípios se pautam pelo neoliberalismo, pelo mérito, pela livre concorrência, pelo conservadorismo e pelo ódio de classe. Obviamente, não é tão simples assim, mas não cabe desenvolver seus pormenores, neste momento. O que quero dizer é que as pessoas que compõem os movimentos neofascistas e neonazistas não estão delirando ou alucinando; estão desesperados com a possibilidade de seus projetos de dominação irem por água abaixo. Faça uma pesquisa comparando as narrativas de duas revistas de grande circulação, uma sendo da direita neoliberal e outra da esquerda: você verá dois mundo paralelos, duas narrativas completamente distintas para um mesmo fato. Há portanto, falta de (in)formação e pensamento crítico de parcela da população que encontra-se à mercê das



técnicas de governamentalidade²⁷, há interesses políticos e econômicos questionáveis e ressentimento cultural que dura séculos.

Se não desvincularmos a loucura de seus predicados pejorativos tão arraigados em nossa sociedade, assim como temos feito com os saberes da população negra e ameríndia ou com a comunidade LGBTQIAP+, fica difícil dialogarmos, sermos creditadas e ouvidas, termos nosso trabalho circulando fora do circuito terapêutico-ocupacional da arte, vivermos de nosso trabalho e de nossa produção.



Gostaria de acrescentar que, quando Bleuler cunha o termo esquizofrenia, a Europa, especialmente, passava por um processo contínuo de transformação e modernização iniciado no século XIX. Grosso modo, podemos dizer que a esquizofrenia nasce com a Revolução Industrial e com iluminação. A eletricidade e a industrialização trouxeram consigo a exacerbação da vida urbana e a aceleração na experiência cotidiana. Esse novo modo de viver, em que o movimento se fazia presente nas diversas esferas do dia a dia - seja no trabalho, na experiência de cidade, seja no meio cultural principalmente com o advento do cinema -, influenciou sobremaneira nosso regime perceptivo.

Nesse contexto de implementação do capitalismo industrial, os indivíduos, enquanto trabalhadores alienados de todo o processo produtivo, deveriam mostrar-se capazes de se manterem atentos à linha de produção; por outro lado, enquanto consumidores, deveriam ser seduzidos pela mercadoria que eles mesmos ajudaram a produzir. Para que esse ciclo se perpetuasse e progredisse - no sentido capitalístico, para que este ciclo de troca da coisa produzida por capital gerasse o acúmulo desse capital -, dois elementos tornaram-se fundamentais: o sujeito deveria ser capaz de focar o olhar e a atenção (ver) por longos períodos numa tarefa e, ao mesmo tempo,

27 Michel Foucault dedica um capítulo de seu livro, *Microfísica do Poder* (1979), ao tema da governamentalidade, termo utilizado por ele para designar a ciência e um conjunto de técnicas de governo, isto é, como o Estado deve gerir a população, o comportamento dos indivíduos, os bens e a produção das riquezas através da introdução da economia política. Ele assim o define:

- 1- o conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que permitem exercer esta forma bastante específica e complexa de poder, que tem por alvo a população, por forma principal de saber a economia política e pos. Instrumentos técnicos essenciais os dispositivos de segurança;
- 2- a tendência que em todo o Ocidente conduziu incessantemente, durante muito tempo, à preeminência deste tipo de poder, que se pode chamar de governo, sobre todos os outros - soberania, disciplina, etc. - e levou ao desenvolvimento de uma série de aparelhos específicos de governo e de um conjunto de saberes.
- 3- resultado do processo através do qual o Estado de justiça da Idade Média, que se tornou nos séculos XV e XVI Estado administrativo, foi pouco a pouco governamentalizado. (FOUCAULT, 1979, pp.291-292)

deixar-se contagiar por imagens²⁸ (ser vista), que passaram a ocupar diversos ambientes urbanos.

Primeiro, a atenção - e seu estado oscilatório, a distração - tornaram-se objetos de interesse e investimentos científicos cuja finalidade foi a de tornar os sujeitos mais atentos, sugestionáveis, administráveis e produtivos. O sucesso do capitalismo dependia de um modelo perceptivo, em que o sujeito normativo (CRARY, 2013, p.283) tivesse desejo de inserir-se na cadeia produtiva, advogando sua alta capacidade de atenção em meio à um contexto de crescente aceleração. Nesse cenário, em que o movimento, por meio de estímulos sensório-motores, produziu corpos com relativa imobilização, não havia espaço “adequado” para o sujeito esquizo da percepção ampliada, pois ele poderia engatilhar uma pane no sistema.

Segundo, as imagens e propagandas passaram a ocupar lugares privilegiados nos espaços públicos, cruzando nosso caminho “pretensiosamente”. Caminhar pela cidade torna-se uma experiência cinemática, tanto quanto os objetos passantes na linha de produção. Pesquisas em psiquiatria e psicologia daquele início de século passaram a investigar o impacto do binômio imagem-movimento na percepção humana. Em 1906, segundo Jonathan Crary, experiências com exibições taquistoscópicas de menos de centésimos de segundo indicavam um tipo de “visão fixa altamente controlada” (CRARY, 2013, p.299).

ARTISTA



Isso me faz pensar que o cinema, como linguagem que cria imagens a partir da projeção de luz, é a incorporação do espetáculo moderno e foi um dos dispositivos culturais que melhor exploraram a atenção no processo de atomização e sedentarização dos sujeitos. Ele conseguiu

28 A presença das imagens se intensifica na contemporaneidade e é parte fundamental dos processos de gestão social pelas grandes instituições e corporações. Segundo Crary citando Jameson:



Fredric Jameson argumentou que, depois do colapso de qualquer distinção relevante entre o que já foram as esferas de trabalho e lazer, o imperativo de olhar as imagens é hoje central para o funcionamento da maioria das instituições hegemônicas. Ele salienta que, até meados do século XX, o imaginário da cultura de massas frequentemente forneceu meios de se contornar as proibições do superego. Hoje, num revertério, é a obrigatoriedade da imersão 24/7 num conteúdo visual que se transformou num superego institucional. É claro que, mais do que em qualquer outro período, um número maior de imagens, das mais variadas, são olhadas, vistas, mas inseridas naquilo que Foucault descreveu como uma “rede de observação permanente”. Os sentidos que ao longo da história revestiram o termo “observador” são, em sua maioria, desestabilizados sob tais condições. Isto é, quando atos individuais de visão são solicitados ad infinitum e se convertem em informação, que por sua vez servirá ao aprimoramento das tecnologias de controle e se transformará numa forma de mais-valia, em um mercado baseado na acumulação de dados a respeito do comportamento do usuários. Com a implantação crescente de meios técnicos destinados a transformar cada ato de visão em objeto de observação, assiste-se a uma subversão ainda mais literal de teses clássicas sobre a posição e a capacidade de ação do observador. (CRARY, 2016, p.56)

expressar o movimento da nova vida urbana com o movimento de imagens numa tela em branco; no entanto, cada imagem estática que o compõe poderia ser metáfora de cada corpo celularizado que ele imobiliza à sua frente (CRARY, 2013, p.101). Nesse momento histórico, segundo Deleuze-Guattari, o encontro homem-máquina se dava numa relação de exterioridade (CRARY, 2013, p.101): era o sujeito operando a máquina, era a máquina exercendo um fascínio sobre o sujeito; há um corpo a corpo materialmente evidente sendo operado.

O primeiro cinema explorou esteticamente estados alterados de percepção, como aqueles comuns à esquizofrenia, seja representando desmembramentos e multiplicações através de sobreposições visuais, seja utilizando movimentos de câmera velozes e até então inéditos como aqueles que simulavam automóveis e aeroplanos, ou mesmo com as anamorfoses e no exemplo do sistema polyvision de Abel Gance **[imagem 12]** que consistia na projeção de três imagens sobre a mesma tela (CAPISTRANO, 2011). Em alguns daqueles filmes, personagens com capacidades perceptivas extranormais eram geralmente retratados como desviantes, decapitados, retardados ou cientistas malucos, tendo o filme *O gabinete do dr. Caligari* (1920), de Fritz Lang, como a primeira metáfora do cinema como “manicômio óptico” (CAPISTRANO, 2011, p.28).

Segundo Tadeu Capistrano, enquanto filmes como o de George Meliès, *Un homme de têtes* (1898) **[imagem 13]**, metaforizaram, através da fragmentação entre cabeça e corpo, a dissociação entre a consciência involuntária e o corpo maquínico pautado no esquema sensório-motor, o projeto estético de Abel Gance entrevia as múltiplas visões possibilitadas pelo aparato cinematográfico, “considerando-o uma máquina mágica que pode desintegrar nossos hábitos ordinários de ver, perceber e pensar” (CAPISTRANO, 2011, p.26-28). Tadeu conta que, no início do século XX, os estudos indicavam que:

TADEU CAPISTRANO

A exploração de movimento na dança, no cinema e nos espaços urbanos, por exemplo, poderiam funcionar como um tipo de “contágio” capaz de deflagrar sintomas psicomotores parecidos com os movimentos dos corpos histericizados ou mesmerizados, conforme sugeriram os sociólogos Gustave Le Bon e Gabriel Tarde.

(...)

A partir desse universo em transe, o cinema foi concebido como um “antro” de loucos dirigidos por uma força tecnocientífica capaz de galvanizar e controlar corpos através de efeitos catárticos. (CAPISTRANO, 2011, p.26)



| 19 |

INT | Sala de cinema sem poltronas.

/Plano geral. Projeções PB\

{Rituais de Tarantismo que contagiam a platéia}

<< De uma imagem isolada pode nascer um universo. (BACHELARD, 1996, p.167) >>



Isso posto, chegamos ao segundo aspecto a ser debatido. Eu, esquizo, olhando retroativamente esse contexto, lanço a seguinte questão: será que o esquizofrênico de Bleuler, não seria justamente aquele que captou esse *modus-operandi* instaurado pelo capitalismo e pelo pensamento de seu tempo e, em vez de adaptar-se a eles, modulou-se *como* eles?

Digo, no primeiro caso: será que o corpo esquizo corporificou a dissociação existente entre a possibilidade infinita do pensamento e o gesto repetitivo da linha de montagem - da fábrica, mas também a linha de montagem do cinema, esta que é capaz de dissociar imagem de palavra -, e será que a capacidade de perceber a realidade imanente do todo movente seja herança da experiência profunda do cinematismo audiovisual - que colocou em xeque a linearidade espaço-temporal e narrativa - e urbana - onde acentuava-se a experiência da velocidade -, que então aflorava aliada à sua capacidade perceptiva?

E; será que, descrente da fé na razão que o identificou como doente, o corpo esquizo preferiu manter-se fiel às sensações apresentadas pelo próprio corpo, incluindo aquelas criadas em seu cérebro, escolha que o impeliu - inconscientemente - a romper com o paradigma da identidade e da reflexividade e a aliar-se à ruptura com a figura humana, operação frequente na arte modernista?

E gostaria de lançar uma questão que nos abre uma via para o desenvolvimento dessa tese: uma vez ultrapassados os cânones formalistas e toda a tradição moderna com sua autorreflexividade, e com a ampliação do diálogo entre os diversos campos dos saberes, que se intensifica com a arte contemporânea e com a difusão de parcela dos estudos em trabalhos de arte decoloniais e pós-coloniais, não seria o momento de eliminarmos o muro simbólico que ainda separa o trabalho de artistas neurotípicos daqueles produzidos por artistas esquizofrênicos? Porque nosso trabalho ainda circula apenas inscrito a debates em torno de saúde mental? Estudiosos sobre o tema, tais como Tânia Rivera e Louis Sass, mencionam diversas características partilhadas pelos trabalhos produzidos, seja por Arthur Bispo do Rosário e a arte contemporânea, seja pela arte das neovanguardas e os artistas com esquizofrenia.

LOUIS SASS



Uma comparação cuidadosa com o modernismo sugere que a experiência esquizofrênica pode ter menos em comum com o espírito de Dionísio do que com o que Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, associa ao deus Apolo e ao filósofo Sócrates: pode ser caracterizada menos por fusão, espontaneidade e a liberação do desejo do que pela separação, contenção e um exagerado cerebralismo e propensão para a introspecção. No decorrer dessa análise, uma das grandes ironias do pensamento moderno emerge gradualmente: a loucura da esquizofrenia – tantas vezes imaginada como antitética ao mal-estar moderno, até mesmo como uma fuga potencial de seus dilemas de

hiperconsciência e autocontrole – pode, de fato, ser uma manifestação extrema do que é, em essência, uma condição muito semelhante. (SASS, 1992, p.10)²⁹
Tradução livre do original

| 20 |

INT. | Rede social.

/Plano detalhe. Celular colocado numa base compondo uma escultura multimídia com duas câmeras de segurança apontando para sua tela. Dois monitores no chão partilham as imagens das câmeras de segurança\

{Dancinhas tiktok. Colar a mesma dança feita por dezenas de pessoas diferentes}

<< sol negro que às vezes quer devorar a aurora (...). (GIRARD, 2022, p.39) >>

ENTREVISTADORA



Se mantivermos a ideia de que as qualidades da esquizofrenia aproximam-se daquelas do capitalismo e da arte, o que poderíamos hoje, passado um século desde o início do século XX, quando foi concebida, identificar em comum com a versão mais predatória do capitalismo? O celular, dispositivo essencial para o desenrolar do capitalismo hoje, condensa comunicação, espetáculo, vigilância e trabalho numa performance cinemática fragmentária e personalizada que funde a experiência visual do espaço concreto ao espaço digital; em certa medida, monopoliza o toque no contato pele-tela e diminui a capacidade mental e perceptiva. A fim de tentarmos responder a tal questionamento, cabe-nos avaliar, assim como suscita Cray, “como a experiência e a percepção estão sendo reconfiguradas pelos ritmos, velocidades e formas de consumo acelerado e intensificado” (CRARY, 2016, p.48), de modo geral, e como a esquizofrenia figura nesse cenário, em particular.

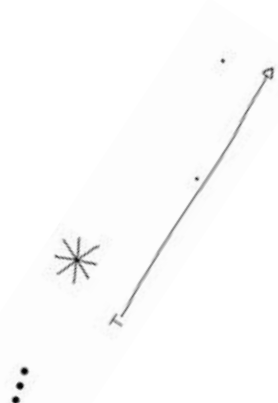


PESQUISADORA

Primeiro, é importante dizer que a cultura tecnológica atual nasce no final do século XIX; vemos a apologia às máquinas nos inúmeros Manifestos Futuristas lançados por Marinetti, e em invenções como as de Thomas Edison (CRARY, 2016, pp.50-51). Em sua face atual, dominada

A careful comparison with modernism suggest that schizophrenic experience may have less in common with spirit of Dionysus than with what Nietzsche, in The Birth of Tragedy, associates with the god Apollo and the philosopher Socrates: it may be characterized less by fusion, spontaneity, and the liberation of desire than by separation, restraint, and an exaggerated cerebralism and propensity for introspection. In the course of this analysis, one of the great ironies of modern thought gradually emerges: the madness of schizophrenia – so often imagined as being antithetical to the modern malaise, even as offering a potential escape from its dilemmas of hyperconsciousness and self-control – may, in fact, be an extreme manifestation of what is in essence a very similar condition.

pelas redes de comunicação, presenciamos o incremento do panóptico digital, que mantém a contínua observação e administração da atividade perceptiva a fim de aliar comunicação e comércio, liberdade e controle. Para isso, os programas instalados em nossos computadores e conectados à internet continuamente enviam relatórios de funcionamento para suas empresas; os navegadores, *browsers* e aplicativos coletam, armazenam, manipulam, circulam e vendem todo o tipo de dados que trafegam em seus ambientes, de modo que se estabelece uma troca tácita: para usufruirmos as funcionalidades de tais dispositivos ou aplicativos sem pagar, concordarmos em ceder tanto nossos dados (pessoais, comportamentais, psicológicos, emocionais, imagéticos, criativos, estéticos, etc.) quanto nosso tempo livre para produção desses dados. Em posse de tais informações, as empresas - por meios cada vez mais automatizados - geram conteúdos personalizados para consumo e entretenimento. O tempo do pensamento e da contemplação é ocupado pelo simulacro do devaneio robotizado que suprime a alteridade e reforça o narcisismo, uma vez que foi projetado matematicamente a partir do que produzimos. Um dispositivo com característica persecutória (como na paranoia) e parasitária.



FRANCO BIFO BERARDI

No mundo industrial, o cérebro social é modelado por atos padronizados de produção física, mas a esfera mental está apenas parcialmente envolvida no processo de padronização. O metalúrgico é obrigado a mover seus músculos ao ritmo da linha de montagem, mas sua mente é relativamente livre. O capitalismo cognitivo tem tudo a ver com a padronização dos processos cognitivos, e a atividade mental não pode ser destacada ou desviada pelo fluxo de informações, pois esse fluxo é exatamente a máquina cognitiva. Os processos inconscientes e imaginativos são, portanto, influenciados pela submissão do comportamento cognitivo ao formato conectivo. (BERARDI, 2013, p.11)³⁰ Tradução livre do original



PESQUISADORA

Como bem pontuado acima por Franco Bifo, estamos vivendo um período em que um tipo de operacionalização do trabalho se dá em nível inconsciente, e os impactos negativos para a vida psíquica do indivíduo e da sociedade são inúmeros: (1) celularização e sedentarização; (2) obsolescência “programada” não apenas de bens de consumo, mas de seres e relações; (3) cada

In the industrial world the social brain is modeled by standardized acts of physical production, but the mental sphere is only partially involved in the process of standardization. The metal worker is obliged to move his muscles according to the rhythm of assembly line, but his mind is relatively free. Cognitive capitalism is all about the standardization of the cognitive processes, and mental activity cannot be detached or diverted by the flow of information, as this flow is exactly the cognitive machine. Unconscious and imaginative processes are therefore influenced by the submission of cognitive behavior to the connective format.

novidade é acompanhada da ilusão das múltiplas opções de escolha como expressão de liberdade; (4) o sujeito de alta performance deve ser produtivo em cenários socioeconômicos cada vez mais precarizados e instáveis; (5) autogestão e autorregulação individual e constante; (6) empobrecimento sensorial e homogeneização da experiência perceptiva³¹; (7) padronização da atividade criativa; (8) excesso de informação com escassez de sentido; (9) achatamento da sensibilidade; (10) pasteurização identitária; (11) fragmentação espaço-temporal³²; (12) uniformização comportamental; (13) patologização da tristeza e de outros afetos em detrimento da busca incessante de felicidade e “fofurização”; (14) negação do embate intelectual; (15) domesticação da singularidade desviante; (16) memória coletiva encurtada; (17) colonização do imaginário; (18) exacerbação da iluminação da experiência noturna com diversas telas; (19) reificação do indivíduo como mercadoria; (20) espetacularização da vida cotidiana³³. Como acenei acima, concordo com Deleuze e Guattari quando propõem que o capitalismo produz “formidável carga esquizofrênica”, e que ser o seu “limite” poderia configurar-se como um posicionamento ético e político - mesmo que inicialmente inconsciente - frente aos processos de subjetivação e precarização da vida, na medida em que, como afirma Tânia Rivera, o esquizo cria para si modos desviantes de representação e estratégias singulares no processo de subjetivação (RIVERA, 2019, p.91).

Numa das minhas pesquisas para a tese li no livro *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (2009), de Brian Holmes, que o matemático e físico Heinz von Foerster, enquanto desenvolvia a teoria cibernética dos sistemas de *feedback*, descobriu que a etimologia indo-européia da palavra *schism* (e consequentemente *schizophrenia*) é a mesma de *scy* (de

31 Conjunto massivo da população assistindo aos mesmos programas, compartilhando os mesmos memes; emitindo opiniões em tom ofensivo, produzindo conteúdos variados com a mesma linguagem visual, fazendo a mesma dancinha, o conjunto da experiência perceptiva é reduzida ao hábito e a imitação.

32 Realidades espaciais onde são engendrados o local e o global.

33 Nas redes de comunicação, a pessoa precisa postar sua vida especial, seu trabalho bem sucedido, precisa se mostrar atraente para as corporações vendendo um estilo de vida de sucesso.

Em uma hiperexpansão da lógica do espetáculo, ocorre uma remontagem do eu que resulta em um novo híbrido de consumidor e objeto de consumo. (...) Todos, dizemos - não apenas empresas e instituições -, precisam de uma “presença on-line, de exposição 24/7, a fim de evitar a irrelevância social ou o fracasso profissional. Mas a promoção desses supostos benefícios acoberta a transferência da maioria das relações sociais a formas monetizadas e quantificáveis. É também uma mudança das condições da vida individual que tornam a privacidade impossível e que nos transformam em local permanente de coleta de dados e vigilância. (CRARY, 2016, p.114)

Hannah Arendt em seu livro *A condição humana* (2007), desenvolve que a vida política e pública são fundamentais à sociedade moderna, no entanto, ela expõe que uma vez imerso na visibilidade total do espaço público a vida se entrega à superficialidade, de modo que para conformarmos um corpo político e mantermos a profundidade vital e real não subjetiva necessárias há que proteger-se da exposição contínua no recanto interior da casa (segunda Arendt as palavras gregas que designam o interior da casa; *megaron* e *atrium* têm forte conotação de sombra e treva) (ARENDT, 2007, p.81)

science) que é dividir, separar; e que a etimologia para *sys* (de *system*) é juntar³⁴. Essas descobertas são, ao mesmo tempo, sedutoras e intrigantes, porque, assim como a ciência, o esquizo também tende a criar seus próprios sistemas³⁵ para dar cabo da fragmentação. Ou seja, surpreendo-me ao constatar a semelhança (de) radical entre os sistemas técnicos inventados pelo ser humano para gerir os diversos fragmentos que ele desterritorializa para conhecer (as comunidades, os corpos, a natureza, as instituições, as culturas, etc), como ele os agencia (nesse caso especial referimo-nos ao sistema homem-máquina - rede telemática de comunicação global) e a performatividade psicótica esquizo que, sendo autopoietica, cria paralelamente para si seus próprios sistemas menores a partir dos macrossistemas instituídos culturalmente, mas não se deixa subjetivar, ser engolida pelo instituinte. O esquizo cria para si um sistema *caósmico*³⁶. No meu trabalho artístico, por exemplo, são instruções para performance e fotografia, roteiros, dispositivos coreográficos, cenas, que corporificam sistemas inventados, imaginados ou emergentes nos momentos de caos.

BRIAN HOLMES

O que me preocupa precisamente”, escreveu Guattari, “é um deslocamento da problemática analítica, um desvio de sistemas de enunciados [énoncé] e estruturas subjetivas pré-formadas em direção a montagens de enunciações que podem forjar novas coordenadas de interpretação e ‘trazer à existência’ ideias e propostas inéditas”. O que o preocupava, em suma, era a articulação do discurso coletivo.

As quatro divisões do diagrama tratam de recortes de territórios existenciais, complexões de fluxos materiais e energéticos, rizomas de ideias abstratas e constelações de refrões estéticos. Ou mais tangivelmente: o chão sob seus pés, a turbulência da experiência social, o céu azul das ideias e a insistência rítmica dos sonhos acordados. Essas variedades ou momentos de experiência estão ligados a um ciclo de transformações, cuja consistência e dinâmica compõem

34

Curiosamente, essa proposta aparentemente solipsista o levou a uma teoria unitária dos sistemas. Em uma entrevista inicial com o cientista - cuja gravação ele depois assiste na tela dobrável do sempre presente Macintosh de Dambeck -, o autorreflexivo Von Foester explica que a raiz indo-europeia da palavra “ciência” (mas também de “cisma” e “esquizofrenia”) é *scy*, que significa separar; ao passo que a raiz *sys* aponta na direção oposta, para ideias de união, fusão, integração. A teoria dos sistemas é uma tentativa de ir além da divisão entre observador e observado. O que ele vê como comum tanto à pesquisa quanto à arte é o movimento “da ciência para a sistêmica”. (HOLMES, 2020, p.253) Tradução livre do original

35 Tânia Rivera verifica, também em Arthur Bispo do Rosário procedimento sistemático. Ela diz o seguinte:

Bispo mostra algo fundamental para a abordagem das relações entre arte e loucura: o fato, clinicamente incontestável, de que boa parte daqueles que recebem, como Bispo, o diagnóstico de esquizofrenia realiza uma reconstrução sistemática e metódica do mundo e de seus objetos, de modo lógico ou paraplégico que não pode ser caracterizado como destituído de consciência e intencionalidade. (RIVERA, 2019, p.94)

36 Bibliografia complementar sobre o verbete *caósmos* pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

um agenciamento (indivíduo, família, grupo, projeto, oficina, sociedade, etc.). O objetivo último na relação com cada agenciamento era chegar a “um procedimento de ‘auto-modelagem’, que se apropria de todos ou parte dos modelos existentes para construir suas próprias cartografias, seus próprios pontos de referência e, portanto, sua própria abordagem analítica, sua própria metodologia analítica. (HOLMES, 2020, p.268)³⁷ Tradução livre do original

| 21 |

INT. | Espaço cênico com um círculo desenhado no chão. Tela de projeção ao fundo.

/Plano aberto. Câmera fixa. Ao fundo uma projeção gigante de um vídeo da areia da praia em uma tempestade de vento. A areia é varrida de baixo para cima do enquadramento e provoca uma erosão ascendente. O vídeo é projetado em loop. A Artista encontra-se dentro do círculo\

{A Artista, com roupa verde *chroma-key*, faz repetidamente a partitura de gestos colhida dos prontuários de mulheres diagnosticadas com esquizofrenia}

<< Às vezes, enlouquecer é uma resposta adequada à realidade, que a verdade e a loucura podem ser sintomas da mesma doença, e que o preço que pagamos pelo conhecimento é a perda da compreensão. (LABATUT, 2022, p. 42) >>

ENTREVISTADORA



O esquizo corporifica sua subjetividade poética ao não constranger a possibilidade de experimentar a imaginação! Gostaria de aproveitar que você mencionou que uma das maneiras de você complexificar seu caos é colocando toda a sorte das heterogeneidades em relação na criação de instruções, roteiros, dispositivos coreográficos e cenas. Sabemos também que, no processo de saída das crises psicóticas, os esquizofrênicos transformam o caos em sistemas complexos e, inclusive, podemos dizer que a arte não deixa de ser um sistema (NAVRATIL apud JUNIOR, 2017, p.9). O seu mestrado foi sobre o sistema de criação de seu trabalho *Elegia Obscena*, que, por sua vez, é composto por dezenas de cenas autônomas. Gostaria que você nos contasse sobre como chegou a esse formato.

What I am precisely concerned with,” Guattari wrote, “is a displacement of the analytic problematic, a drift from systems of statement [énoncé] and preformed subjective structures toward assemblages of enunciation that can forge new coordinates of interpretation and ‘bring to existence’ unheard-of ideas and proposals.” What he was concerned with, in short, was the articulation of collective speech.

The four divisions of the diagram deal with cutouts of existential territories, complexions of material and energetic flows, rhizomes of abstract ideas and constellations of aesthetic refrains. Or more tangibly: the ground beneath your feet, the turbulence of social experience, the blue sky of ideas and the rhythmic insistence of waking dreams. These varieties or moments of experience are linked into a cycle of transformations, whose consistency and dynamics make up an assemblage (individual, family, group, project, workshop, society, etc.). The ultimate aim in the relation with each assemblage was to arrive at “a procedure of ‘auto-modeling,’ which appropriates all or part of existing models in order to construct its own cartographies, its own reference points, and thus its own analytic approach, its own analytic methodology.

Quando comecei a estudar fotografia, me interessei especialmente pelo autorretrato e por cenas domésticas; primeiro, com a produção de foto-diários (semelhante ao que hoje vemos nas redes sociais), depois, com projetos de foto-performance, como nos trabalhos da artista Cindy Sherman. Em algumas das imagens dessas séries, o rosto é obliterado ou borrado; o propósito não é o dar a ver transparente e nítido, mas criar graus de opacidade, criar distância ou encriptar a identidade, tanto como forma de proteção (ou paranoia) quanto como quem denota essa multiplicidade e ambiguidade que há em todos os sujeitos, mas que, no ser esquivo, é muito flagrante. Encontrei tal característica também nos autorretratos de Pedro Ventura, artista esquivo e residente da agência Manicómio,³⁸ de Lisboa.

Nesse esforço de criar um “eu é uma outra”, inventei uma personagem, que era uma astronauta ET e criei uma vida para ela, paralela à minha, ela era meu heterônimo. Depois, desenvolvi trabalhos de retratos com amigos. Há, em todos esses projetos, uma tensão entre o que é o registro do dia a dia e o que é *situação* do dia a dia criada para a fotografia, ao ponto de tais fronteiras borrarem-se mutuamente. Não há preocupação em representar o cotidiano numa espécie de transparência indicial, mas criá-lo a partir do agenciamento fotográfico; criar cenas cotidianas é experimentar materialmente a imaginação.

Sabe-se que a cena ou a encenação é inerente à prática fotográfica; basta olharmos retrospectivamente a história da fotografia e veremos que, inicialmente, devido aos recursos técnicos disponíveis à época (primeira metade do século XIX), as pessoas presentes nos primeiros retratos precisaram permanecer imóveis por alguns segundos em frente a câmera. O mesmo aconteceu com os *tableaux vivants*, em que um grupo de pessoas ou atores reproduziam cenas de pinturas preexistentes para a fotografia. E pode-se dizer, inclusive, que o artista Hyppolite Bayard, em 1840, faz a primeira foto-performance que se tem notícias. Despreocupado com a mímese ou a referencialidade, Bayard constrói uma cena em que se retrata seminú, como um *Autorretrato de um homem afogado* [imagem 14].

Outro ponto de interesse na prática da encenação no autorretrato, e que entendo como sendo de suma importância na experiência esquivo, são os desdobramentos do olhar: olhar o próprio corpo; olhar-se olhando; olhar-se sendo outras. Tal prática é dissociativa, pois abre espaço entre o ato de olhar e o de ser olhada, na medida em que cada posição corporifica uma performatividade distinta; mas ao mesmo tempo, é fusional, porque, no corpo da imagem, a dissociação - entre fotógrafa, retratada e personagem - se funde (ver-se a si mesma, ver-se

38 Mais informações sobre a agência Manicómio e sobre o trabalho de autorretrato de Pedro Ventura podem ser encontradas na secção, Nuvem de Oort, do platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

vendo e ser vista como Outras). Uma prática que solicita as diversas virtualidades dos olhares fragmentados (os diversos pontos de vista) e os atualiza na imagem do autorretrato. Aqui, o esquizo encontra território para atualização no próprio corpo sendo outro, em vez de perder-se e fragmentar-se em outros corpos. No autorretrato, o próprio corpo performando outro, é ponto de ancoragem para o ser delirante. [Re]conhecer-se e, ao emprestar corpo à uma personagem; ao emprestar corpo à uma outra e ao registrar tal concessão; ao tornar-se *spectator* de sua própria perda, é possível reterritorializar-se num outro eu; e, numa operação quase que religiosa de [re]ligamento, ao [re]encarnar sua própria imagem.



PESQUISADORA

Faz sentido! Do ponto de vista da experiência da esquizofrenia, a cena é a ponte que liga o cotidiano à ficção e que põe em relação corpos heterogêneos - corpo, imagem, ação, som, palavra, etc. Em estados delirantes, os acontecimentos diários ganham dimensão de intencionalidade arrebatadora; tudo parece sincronamente planejado, como se as pessoas e os eventos seguissem uma espécie de roteiro aberto com o intuito de transmitir uma mensagem de forma tácita,³⁹ subliminar para o esquizo, que ocupa o papel central. De repente, a vida perde a dimensão privada e vira uma experiência torturante e luminosa, como um palco sem coxia, sem o espaço privado obscuro da escuridão e da opacidade, do silêncio e do ruído, e da floresta, que, por ser habitat incomum à esquizofrenia, é possível conviver com os códigos linguísticos dos seres mais-que-humanos. Enquanto isso, na cidade, nos espaços de trânsito e lazer, na esfera digital, a pessoa esquizo se torna o assunto da fofoca, o assunto do meme, da preocupação

39 Louis Sass classificou tal característica como apofania (tornar-se manifesto). Em seu livro, lemos o seguinte depoimento:

“Every single thing ‘means’ something”, said one patient of this mood of “delusional tension.” “This kind of symbolic thinking is exhausting.... I have a sense that everything is more vivid and important.... There is a connection to everything that happens - no coincidences.” So freighted with the presence of meaning, the symbols experienced during the Apophany might be called “symbol symbols,” for the sole referent of these ubiquitous semiotic pointers seems to be the sheer presence of meaningfulness itself. (SASS, 1992, P.53)

“Cada coisa, absolutamente tudo, ‘significa alguma coisa’, disse um paciente a respeito desse estado de “tensão delirante”. “Esse tipo de pensamento simbólico é exaustivo. [...] Tenho a sensação de que tudo é mais vívido e importante. [...] Há uma conexão com tudo o que acontece - não existem coincidências. “Tão carregados da presença de sentido e, ao mesmo tempo, tão desprovido de qualquer significado particular e especificáveis, os símbolos vivenciados durante a Apofania poderiam ser chamados de “símbolos-símbolo”, pois o único referente desses onipresentes indicadores semióticos parece ser a própria presença pura da significação em si. (SASS, 1992, P.53) Tradução livre do original

entre os vizinhos e os colegas de trabalho, de gente que você conhece e de quem nunca te viu. Ao sentir-se olhada, a pessoa passa a performar multiplicidades, criando uma ficção que faça emergir um território subjetivo opaco para garantir o mínimo de privacidade.

Há nisso uma espécie de vivência surrealista, pois supõe uma inscrição imaginária sobre o real, em que o fluxo de consciência desdobra-se sobre a experiência concreta, onde o surreal protesta contra o realismo (do teatro), assim como afirmou Apollinaire ao criar o termo (GOLDBERG, 2001, p.102). No entanto, podemos propor uma inversão e entender que a vida em sociedade, ao ser mediada por um conjunto de códigos e performatividades, instaura “um real sobre o real”; a encenação esquizofrênica seria aqui o rito operador da vida; assim como o teatro para Artaud, a encenação esquizo teria o papel de abrir um flanco no surreal cotidiano para deixar brotar o real da vida. Há dois depoimentos que corroboram essa proposição:

ANTONIN ARTAUD

Desembaraçar-se não somente de toda realidade, de toda verossimilhança, mas até mesmo de toda lógica, se ao cabo do ilogicismo percebemos ainda a vida. (ARTAUD apud GUINSBURG, 2008, p.389)

RENEE

Para mim, a loucura definitivamente não era uma condição de doença; Eu não acreditava que estava doente. Era antes um país oposto à Realidade, onde reinava uma luz implacável, ofuscante, que não deixava lugar à sombra; um imenso espaço sem limites, ilimitado, plano; um país lunar mineral, frio como os ermos do Pólo Norte. (...)

As pessoas giram estranhamente, fazem gestos, movimentos sem sentido; são fantasmas girando em uma planície infinita, esmagados pela impiedosa luz elétrica. E eu - eu estou perdido nele, isolado, frio, despojado, sem propósito sob a luz. Uma parede de latão me separa de tudo e de todos... Era isso; isso era loucura, o Iluminismo era a percepção da Irrealidade. A loucura era encontrar-se permanentemente em uma irrealidade abrangente. Chamei-a de “Terra da Luz” pela iluminação brilhante, ofuscante, astral, fria e pelo estado de extrema tensão em que tudo se encontrava, inclusive eu. (SASS, 1992, p.47)⁴⁰ Tradução livre do original

For me, madness was definitely not a condition of illness; I did not believe that I was ill. It was rather a country, opposed to Reality, where reigned an implacable light, blinding, leaving no place for shadow; an immense space without boundary, limitless, flat; a mineral lunar country, cold as the wastes of the North Pole. (...)

People turn weirdly about, they make gestures, movements without sense; they are phantoms whirling on an infinite plain, crushed by the pitiless electric light. And I - I am lost in it, isolated, cold, stripped, purposeless under the light. A wall of brass separates me from everybody and everything... This was it; this was madness, the Enlightenment was the perception of Unreality. Madness was finding oneself permanently in an all embracing Unreality. I called it the “Land of Light” because of the brilliant illumination, dazzling, astral, cold, and the state of extreme tension in which everything was, including myself.

| 22 |

INT. | Estúdio Escuro.

/Plano Aberto. Câmera fixa\

{*Apoiado no convés do barco, um canhão de luz trêmula aponta para a câmera*}

<< (...) Numa Oriental de Mickiewicz, um herói da visão exclama: “E eu fixava com altivez as estrelas que fixavam em mim seus olhos de ouro, pois naquele deserto elas só viam a mim.” (BACHELARD, 1996, p.176) >>



PESQUISADORA

Como escrito no original em inglês, a palavra *Enlightenment*, começando com letra maiúscula, nos remete ao Iluminismo, que compreende a razão como uma espécie de iluminação da consciência e saber. Nesse sentido, Renee torce tal postulado ao propor o contrário, que é a loucura que resulta da aliança entre a sensação de excesso de iluminação e a percepção da irreabilidade.

Ideias claras são ideias mortas e acabadas segundo Artaud! Antonin Artaud foi um pensador contra-colonial à frente de seu tempo, tecendo críticas contundentes à sociedade e à cultura. Em sua loucura - ou melhor, em seu espírito anárquico -, corporificou a revolta contra as inúmeras convenções instituídas para o convívio, que desrespeitavam sua singularidade. Escrevia e pensava sobre um teatro que se desvencilhasse das quinquilharias ocidentais e, para isso, buscou inspiração no teatro balinês e na sua vivência com os Tarahumaras, no México.

Inclusive, gostaria de aproveitar a fala do Artaud para dizer que, em seu teatro, ele soube concatenar a cena da vida diária (a cena esquizo do cotidiano e a performatividade que ela encerra) à cena do palco, assim como eu faço com minhas fotografias. Segundo ele, é a cena que condensa, no espaço e em movimento, um conjunto de relações que satisfazem os sentidos (sentidos que têm papel fundamental para o esquizo), em que o pensamento não se impõe de forma articulada e em que é possível exprimir-se na linguagem concreta da vida, que não a palavra. A cena é uma constelação em que se inscrevem as artes visuais, a música, a poesia, a arquitetura, a dança, que, juntas e em relação, colocam em movimento a magia ritual (ARTAUD, 2006, p.38).

ANTONIN ARTAUD

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem

articulada.

Perguntar-me-ão que pensamentos são esses que a palavra não pode expressar e que, muito melhor do que através da palavra, encontrariam sua expressão ideal na linguagem concreta e física do palco.

Responderei a esta pergunta um pouco mais tarde. Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra.

Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. (...)

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas conseqüências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras.

(...)

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena*, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário.

Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combinam os outros meios de expressão; e é fácil perceber as conseqüências dessas combinações, de suas reações e de suas destruições recíprocas⁴¹. (ARTAUD, 2006, p.36-37)



| 23 |

INT. | Ambiente Doméstico. Sala de jantar.

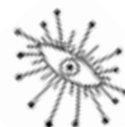
/Plano médio plongé: A sala de jantar está arrumada como se fosse um teatro onde a mesa é o palco e as cadeiras a platéia. Na mesa temos diversos pratos, todos com carne crua de porco, de jacaré, de rã, de boi, de cordeiro, de peixe, de camarão\

{Esquizo está vestida com camisa de força sobre a mesa e a plateia inicia um ritual antropofágico.

Cada um dos presentes na platéia sobe na mesa individualmente, comete algum tipo de violência contra a Esquizo e, em seguida, morde um pedaço da carne crua. Todos aplaudem}

<< O Cosmos é um Argos. O Cosmos, soma de belezas, é um Argos, soma de olhos sempre abertos.

Assim se traduz no nível cósmico o teorema do devaneio da visão: tudo o que brilha vê e não há no mundo que brilha nada além de um olhar. (BACHELARD, 1996, p.178) >>



Na medida em que se revelam capazes de aproveitar as possibilidades físicas imediatas que a cena lhes oferece para substituir as formas imobilizadas da arte por formas vivas e ameaçadoras, através das quais o sentido da velha magia cerimonial pode reencontrar, no plano do teatro, uma nova realidade; na medida em que cedem àquilo que se poderia chamar de tentação física da cena. (ARTAUD, 2006, pp.36-37)



É verdade que o dia a dia é fonte de pesquisa para artistas que trabalham com as artes vivas e, segundo o já mencionado Richard Schechner (estudioso do teatro e um dos fundadores, na década de 80, do departamento de *Performance Studies na Tisch School of Arts* da Universidade de Nova York), há performances mesmo na vida cotidiana, as quais ele preferiu denominar “comportamentos restaurados”⁴². Trata-se de um conjunto de manifestações culturais, papéis sociais, festas e rituais que foram vivenciados mais de uma vez, eventos que se repetem e que podem ser pinçados e utilizadas como material para a composição de trabalhos de performance arte ou peças teatrais, por exemplo.

Do ponto de vista antropológico, pode-se afirmar que cada cultura cria, no cerne da sua sociedade, *situações* que marcam um espaço, um tempo e uma atividade determinada, que as distingue das demais atividades cotidianas. São ações que, de modo geral, transmitem uma tradição ou comunicam algo. São eventos que muitas vezes seguem um programa e que normalmente criam uma relação de espetatorialidade, que a linha conservadora da antropologia convencionou chamar *performance cultural* (Milton Singer). Dentro desse espectro, alguns pensadores antropólogos focavam suas aproximações na observação da estrutura do acontecimento, outros na fisicalidade dos envolvidos ou, ainda, na forma relacional estabelecida entre os participantes. A maioria deles, no entanto, calcava suas proposições na dicotomia fixo/fluído, ou seja, no que a sociedade institui como norma e código e como ultrapassá-los, o que confere à linguagem da performance vocação transgressora (Mikhail Bakhtin) (CARLSON, 2010, pp.23-39).

Da pesquisa de Victor Turner (antropólogo) sobre o Dadaísmo e o Surrealismo, bem como a partir de sua parceria com Richard Schechner, entende-se que a antropologia da performance (notadamente em comunidades de povos originários) é também uma antropologia da experiência. Turner propõe a cultura como performance. Percebe que o sujeito que performa, também cria um arcabouço para conhecer o próprio sujeito, seu meio e, portanto, cria a possibilidade de mudá-lo. Percebe que drama social e drama estético se retroalimentam (CARLSON, 2010, p.32). De modo que o entendimento de performance para a antropologia, entre as décadas 1960

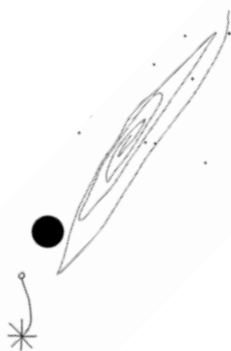
42

Comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como se fosse a tira de um filme pelo diretor. Essas tiras de comportamento podem ser reorganizadas ou reconstruídas: elas são independentes do sistema que as criou (social, psicológico, tecnológico). Elas tem vida própria. A ‘verdade’ original, ou ‘fonte’ do comportamento, pode ser perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo coberta de honras (...) Dando origem a um novo processo, usadas no processo de ensaio para criar uma performance, as tiras de comportamento não são um processo em si, e sim coisas, itens, ‘matéria’. O comportamento restaurado pode ter longa duração. (SCHECHNER, 1985, p.35)

e 1970, foi fundamental para instaurar uma pesquisa de campo mais dialógica e menos objetiva, uma pesquisa que entende a potência do encontro (CARLSON, 2010, p.33) e as relações ético-onto-epistemo-lógicas⁴³ implicadas.

Para a sociologia, a performance é definida nos termos de uma relação entre performer e audiência. O comportamento do performer tem efeito sobre o espectador. Assim, Irvin Goffman considera o comportamento social como performance, como essa performance social é reconhecida pela sociedade e como ela funciona dentro dessa mesma sociedade (CARLSON, 2010, p.50). Apesar de constatar a relevância da interação performer-público, Goffman estava mais interessado em compreender quais os meios que os indivíduos utilizam para colocar seu personagem no “palco da vida”, como, por exemplo, que roupa usam, que gestos fazem, qual a entonação da voz etc. Ou seja, como o indivíduo agencia uma porção de materiais heterogêneos para que a comunicação do seu papel seja bem-sucedida. Importante ressaltar que essa “auto-performance” ou “máscara social” de Goffman carrega ares de espontaneidade, pois não é diferente do eu (*self*) do indivíduo que a performa, mas também não é inteiramente esse *self*. Para ele, isso era uma questão menos relevante, até porque esse foi um momento histórico marcado pela filosofia bergsoniana da realidade movente e da consequente fluidez desses papéis

43 Recentemente conheci o trabalho de Karen Barad, uma pesquisadora e professora de filosofia e história da consciência. Para mim, sua teoria do realismo agencial enfatiza a relevância do contexto e das situações na emergência, tanto das respostas subjetivas quanto dos fenômenos concretos. Entendo seus esforços consonantes aos agenciamentos deleuzianos. A pensadora é crítica ao modelo epistemológico moderno, procurando delinear uma outra epistemologia; uma ético-onto-epistemo-logia chamada *realismo agencial*. Baseando-se no pressuposto quântico de Nils Bohr, ao estudar como as partículas atômicas se comportam para dar corpo à matéria, ela chega na hipótese de que observador e observado não pré-existem um em relação ao outro, mas só existem porque habitam o mesmo mundo e intra-agem continuamente, agenciando-se mutuamente. Não existe relação de externalidade e o conhecimento emerge no evento que é fruto da agência entre aquele que quer conhecer, a coisa a ser conhecida e o ambiente de emergência do conhecimento. Cito Karen, pois encontro sintonia com a operação performativa do xamã no agenciamento do dar a conhecer descrita por você Kuarahy-ã. Para Karen, assim como para os ameríndios, não há como isolar o fenômeno para conhecê-lo, ele é situacional, mas atuar a partir da natureza, onde o binômio cultura-natureza deixa de fazer sentido.



Em resumo, o universo é intra-atividade agencial em seu devir. As unidades ontológicas primárias não são “coisas”, mas fenômenos — reconfigurações/enredamentos/relacionalidades/(re)articulações. E as unidades semânticas primárias não são “palavras”, mas práticas material-discursivas através das quais as fronteiras são constituídas. Esse dinamismo é agência. A agência não é um atributo, mas o contínuo reconfigurar do mundo. “

(...)

“Em uma elaboração realista agencial da moldura teórica de Bohr, dispositivos não são arranjos estáticos no mundo que dão corpo a determinados conceitos à exclusão de outros; antes, dispositivos são práticas materiais específicas pelas quais determinações semânticas e ontológicas são intra-ativamente operadas. Isto é, dispositivos são práticas excludentes de materialização pelas quais inteligibilidade e materialidade são constituídas. Os dispositivos são práticas discursivas/(re)configurativas materiais que produzem fenômenos materiais em seus devires discursivamente diferenciados. (BARAD, 2017, pp.22-24)

sociais (CARLSON, 2010, pp.54-55). No entanto, essa flexibilidade no *role-playing* também nos traz problemas de ordem ética, como sugere Jean-Paul Sartre, em capítulo do seu livro *Being and Nothingness* (1943), ao analisar o comportamento de um sujeito que representa um garçon (passa a representar, para ele próprio ou para os outros, um papel, e deixa de ser ele mesmo, aliena-se de si). Por fim, para a fenomenologia de Whilshire, por exemplo, esse efeito estetizador do *role-playing* é nocivo para o convívio social e para o próprio indivíduo, o que o faz propor que a performance deva inserir-se no campo de estudos estéticos a fim de preservar a sanidade e a realidade ética e existencial (CARLSON, 2010, p.56), elementos estes que encontram-se corrompidos na experiência psicótica da esquizofrenia.

ESQUIZOFRÊNICA

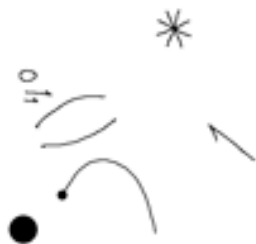


(...)

Alguém está confusx e eu acreditei.

Olho-tele-Olho.

Me bateram mas nunca container tag. Eu não quero que me ensinem, não quero que me ensinem estou longe. NÃO; Elxs me colocaram longe de mi.mts.pulse.bytes.terabytes html javascripts modificados indicações de caminhos vagos; de caminhos vagos; de caminhos vagos...
</generate screaming again shockwave binário e fontes fétidas e tarefas lúdicas e trabalhos maçantes e códigos semi-ópticos e input div value placeholder yts vflw data-loaded thought colors loader false zero loadondon akamaid require my big predicate "><///script> s15062013 ><focus catch ignored><///last fake response< but now he's dead my father is dead>////< and there's no silence>///script><///devo seguir o scriptshit? devo seguir o scriptshit?>>>><<<</// frame </htmlbody mybody><///script><my htmlbody is the script<///" !doctype html public"-//transitional <div id> um coup de dès lang="????"><!end of the root--> the root never ends></div id ext container ">< sb-z-index: 2010; visibility: semi hidden; "></div> body performing classes> performing places performing frases performing fome performing lambe minha carne rosa a lingua negra a carne rosa o punch negro background pete and repeat were sitting on a fence pete fell off who was left? declaração muitas vezes ignorada none encontrado line-height border-radius white-space alpha topleft style css1108 1.7:454:792 jquery zoom no processamento padding left page wrapper footer div not found flagmask typo:} pingback alternate application/rss+xml function addload event so many events he loves events onload events events events e vento window=else styleshit //s0.wp.com/_static/??-ejaculation-sic-pelas-oh!!!-minhas-pernas até os joelhos /00efjdfgsksertsdhh <![if leite kubrick - jetpack open graph tag --> content > they are so contente while I'm dying! footcom without icon 13911188133g 24x24 16x16 32x32 openid.server delegado-gado blank searches body page reader rendering céuspadding aligned arrows and borders and sound red.gif discovery // www.http://// but they ignore the sun inside my hea[r]d . (...).⁴⁴





Tua fala dilacerada reivindica um hibridismo surreal entre o que poderíamos chamar de linguagem humana e linguagem maquínica, como se assertividade da ciência ganhasse tónus poético - numa operação de simbiose. O que você diz não é um código matemático exato que performa uma imagem-movimento na tela do computador, tampouco uma gramática facilmente compreensível. É, sim, um ato de tornar visível o emaranhamento entre o sensível e a técnica, algo inerente ao ambiente das plataformas de comunicação. Trata-se de uma narrativa que tece, no conjunto da escrita, uma analogia e cria relação de relações. Penso que a frase inicial - *Alguém está confusx e eu acreditei* - é uma maneira de colocar em xeque nossa concepção de razão, pois você se refere a esse alguém como outro que não você mesma. Ao observamos o uso da linguagem e pensarmos em nosso momento histórico de exacerbação da vida digital e da terceirização das capacidades cognitivas, podemos facilmente localizar quem são os confusxs. Confusão não da loucura, mas de uma sanidade tecno-normativa.

ELIANE ROBERT MORAES

O pensamento surreal reconhece as convergências profundas entre a poesia e a alquimia, ambas perseguindo um desígnio comum em, pelo menos, três níveis: na preocupação de remontar à matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração. (MORAES, 2012, versão digital, cap.IV, p.4/19)

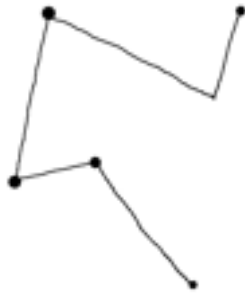


PESQUISADORA

Friedrich Jameson chama essa operação de fragmentação de *disjunção* ou *escritura esquizofrênica* (JAMESON, 1991, p.47). A partir da descrição lacaniana da esquizofrenia⁴⁵, Jameson sugere um modelo estético esquizo utilizado por muitos artistas das décadas de 60 e 70, tais como John Cage, Nan June Paik [imagem 15] e Samuel Beckett. Segundo ele, algumas obras desse período propõem um exercício de descontinuidade (uma vez que o tecido do tempo encadeado se rompe) e de disjunção (cujos fragmentos descontínuos e heterogêneos se relacionam entre si no que apresentam de diferença) e aportam um estilo, uma performatividade esquizo específica que, por sua vez e paradoxalmente, consegue transmitir uma mensagem global. Nessa *escritura esquizofrênica*, a obra

45 A partir da análise da linguística estruturalista de que há uma relação entre o *significante* (aspecto material do signo - o som da palavra, o texto escrito, um objeto) e o *significado* (o aspecto imaterial, qual seja o seu sentido, sua ideia, seu conceito), o psicanalista Jacques Lacan propôs que o inconsciente se estrutura como linguagem, no entanto ele insistiu que o sentido de uma enunciação não está exatamente no *significado*, mas na *relação* que se estabelece entre as cadeias de *significantes*. A esquizofrenia, sob a perspectiva lacaniana, seria portanto, um disfunção linguística consequência da fragmentação das relações entre as cadeias de *significantes*; na esquizofrenia os *significantes* se apresentam desconectados, ou não apresentam uma sequência coerente entre si. Como consequência dessa “disfunção” linguística, a pessoa com esquizofrenia perderia tanto sua orientação temporal (vivendo um presente contínuo com pouca conexão com o passado), quanto sua noção de identidade.

de arte passa a ser concebida como um conjunto de subsistemas desconexos entre si, mas que mantêm relações de coexistência e tensão entre suas diferenças. Nesses termos, o espectador é convocado a experimentar um tipo de percepção esquizo em que o sentido da obra só pode ser compreendidos quando tais fragmentos são vistos em seu conjunto, como se fora uma colagem, um assemblage, ou uma constelação (JAMESON, 1991, p.55).



FRIEDRICH JAMESON

Na realidade, eu gostaria de caracterizar a experiência pós-moderna na forma que acredito resulte numa frase paradójica: “o diferente se parece”. A crítica mais recente, a partir de Macherey, teve o cuidado de sublinhar a heterogeneidade e as profundas discontinuidades da obra de arte, que já não é unificada ou orgânica, mas se tornou uma confusão, uma mistura aleatória de subsistemas desconexos, matéria e impulsos de todos os tipos reunidos ao acaso. Em outras palavras, a antiga obra de arte se transformou num texto cuja leitura se realiza sobre a base da diferenciação e não da unificação.⁴⁶ (JAMESON, 1991, p.54) Tradução livre do original

ENTREVISTADORA

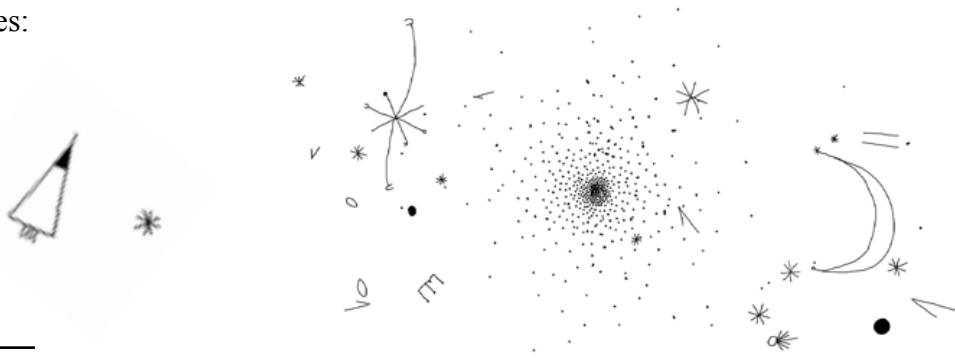


E, sobre o surrealismo e a esquizofrenia, o que você tem a nos dizer?



PESQUISADORA

Sim, o surrealismo é considerado a corrente mais afeita à sensibilidade esquizo, com a noção de “modelo interior” inspirada tanto na psicanálise, que surgia naquele momento, quanto na produção artística de pacientes psiquiátricos. A relação entre sonho e delírio poderia configurar-se como a base de tal paralelo, uma vez que, tanto no sonho quanto no delírio, o que temos são imagens formadas no âmago do pensamento inconsciente. Cito algumas dessas aproximações:



En realidad, me gustaría caracterizar la experiencia posmodernista en la forma con que confío que resulte una frase paradójica: la de que “lo diferente se parece”. La crítica más reciente, a partir de Macherey, se ha ocupado de subrayar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ya no es unificada u orgánica, sino que se ha convertido en un revoltijo, en una mezcla sin orden ni concierto de subsistemas descoyuntados y materias e impulsos de todo tipo reunidos por azar. En otras palabras, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto cuya lectura se realiza sobre la base de la diferenciación y no de la unificación.

1. Interesse na investigação do funcionamento da linguagem⁴⁷ e do pensamento; daí surgem as narrativas não lineares e a escrita automática, criadas a partir da ligação e da associação entre imagens arbitrárias.

ROSELEE GOLDBERG

O conceito de “automatismo” estava no âmago da definição inicial de Breton: “Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico através do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento”. Além disso, ainda segundo a definição, o surrealismo baseava-se na crença na “realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no jogo livre do pensamento”. (GOLDBERG, 2007, p.114)



PESQUISADORA

Narrativas não lineares que criam as mais arbitrárias imagens. Na esquizofrenia, tais narrativas colocam as coisas do mundo em relação e são artifícios de desaceleração do pensamento e equalização do delírio, constituindo-se como ferramentas para evitar a dissolução no caos. Na esquizofrenia, ao mesmo tempo em que o pensamento se desprende de seus predicados racionais a fim de vagar livremente, explorando suas outras faculdades potenciais (como no surrealismo), exige-se uma metaconsciência que tensione o que há de automatismo em si (como no formalismo russo). Por sua vez, a escrita automática no surrealismo é, ao mesmo tempo, uma experiência de dissociação, intuição e elaboração, em que o que nos aparece na escrita pertence tanto ao conjunto de nossa experiência quanto àquilo que nos escapa. Para Louis Sass, não se trata, portanto, de propor a equivalência entre loucura e surrealismo, mas de um humor (*Stimmung*) esquizofrênico que se reflete na arte de vanguarda do início do século XX (SASS, 1992, p.62-65) e que trataremos mais adiante.

BENJAMINS PÉRET

Um maço de aspargos que não tinha exatamente sete léguas pôs-se a perseguir um arco-íris dentro de uma lata de graxa. O arco-íris corre sobre a praia à

47

Bernard Caburet escreveu um excelente artigo denominado “Introdução à Contralexia”, onde define contralexia como a arte de ler o sentido verdadeiro das palavras nas dobras que o uso coercitivo impôs, e afirma que as palavras do poder aniquilam o poder das palavras. (GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.368)

A contralexia é uma face da experiência esquizo com a linguagem, pois, o que experimentamos é uma espécie de avalanche de significados que vem colada às palavras, experiência equivalente ao conceito, “*autonomous overassemblage of meaning*” (sobreaglomeração autônoma de significados), cunhado por Jacques Derrida para referir-se a uma qualidade do texto moderno em que a palavra “brilha com uma liberdade infinita e se prepara para irradiar em direção a inúmeras conexões incertas e possíveis... mergulhada[ndo] numa totalidade de significados, reflexos e recordações” (SASS, 1992, p.200). Tradução livre do original.

procura de um lume aceso. Ele ouve o mar no côncavo de sua mão e retoma, após anos de estudo, a uma ilha de areias movediças, capitã de fragatas E quando o rei de um país qualquer lhe faz presente de uma sopeira. Lá ele coloca os ovos de tartaruga e na mudança da lua a sopeira levanta vôo como o último suspiro de um tísico. Contudo, fazia uma linda noite e as estrelas, após terem perdido muito no bacará foram pescar truta com faróis de automóveis (...) (PÉRET apud WILLER in GUINSBURG, LEIRNER: 2008, p.712)



PESQUISADORA

Segundo Chénieux-Gendron e Cláudio Willer, as ligações aleatórias presentes na escrita automática, procedimento estético surrealista, configuram-se como um “trabalho de elaboração” (in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.79) dos autores sobre um recorte determinado; ou seja, a escrita é automática, mas o estilo de criação é do autor que a pratica (in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.712). Tal prática se conecta à segunda tópica freudiana cuja:

JACQUELINE CHÉNIEUX-GENDRON



operação tende a limitar o livre escoamento das excitações, a constituir e manter formas relativamente estáveis. Nessa aparente restrição do campo energético, descobre-se a pulsão de vida. No abandono à desligação, reconhecem-se as pulsões de morte. Assim, a exigência de um trabalho de ligação no sentido que tem a palavra na segunda tópica de Freud, reconhece-se na elaboração automática, que eu gostaria de designar no surrealismo. Ela delimitaria o efeito de projeção de um sujeito que, com isso se protege de toda dissolução. (CHÉNIEUX-GENDRON in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.80).



PESQUISADORA

2. A fragmentação⁴⁸ da figura humana aparece, no surrealismo, no momento histórico do entreguerras, em que o humanismo, com sua racionalidade devastadora, foi denunciado por sua indiferença para com (outras) formas de vida. Romper com o antropomorfismo indicaria uma crítica à centralidade da figura humana e um meio de fazer brotar uma outra sensibilidade. Tal fragmentação se apresenta tanto pela decomposição quanto pela composição ou metamorfose dos corpos.

Enquanto decomposição, temos a separação entre corpo e cabeça (surge a figura do acéfalo), que aparece como crítica e ruptura com o ideário da razão iluminista ocidental e como expressão da dissociação entre consciência e corpo que emerge durante a Revolução Industrial com a linha de produção e o cinema.

ELIANE ROBERT MORAES

(...) se a cabeça representa a forma perfeita e acabada através da qual o ser humano constrói as certezas ilusórias sobre si mesmo, é precisamente dela que

ele deve escapar (...) (MORAES, 2012, cap.10-p.23)
 (...) o acéfalo criado por Bataille e Masson representa uma consciência aguda das ilusões de um humanismo que havia perdido por completo seu sentido, esboçando uma das críticas mais veementes da modernidade. (MORAES, 2012, cap.10-p.36)



PESQUISADORA

“A fragmentação da consciência, considerada um dos princípios fundadores do modernismo, desencadeou, de forma correlata, a ideia de fragmentação do corpo.” (RIBEIRO in MORAES, 2012). Com o antropomorfismo em xeque, vive-se a experiência de horror sagrado teorizada por Leiris e descrita por Bataille como a consciência de um dilaceramento, própria dos momentos em que o êxtase se aproxima do horror: “o ser aberto - à morte, ao suplício, à alegria - sem reservas, o ser aberto e moribundo, doloroso e feliz, já aparece em sua luminosidade velada: essa luz é divina” (MORAES, 2012, cap9-p.14). Por seu turno, a cisão do ego na experiência esquizo e os delírios físicos abrem a carne até a perda dos contornos do próprio corpo.

PAUL VIRILIO

A mão que escreve parece separar-se do corpo e prolongar-se em liberdade bem distante do cérebro, que também se separa do corpo, que por sua vez parece tornar-se aéreo e observar, bem do alto, as frases inesperadas que saem da caneta. (VIRILIO in MORAES, 2012, cap3-p.1)



PESQUISADORA

Enquanto composição, a sensibilidade surrealista tem como uma de suas bases a inesgotável metamorfose dos corpos, ao liberá-los de suas funções ou representações codificadas. Havia um desejo de repensar, ou mesmo anular, os estatutos sociais e científicos que ordenavam a vida, fazendo coexistir, num mesmo corpo, fragmentos de animal mineral vegetal, reivindicando uma espécie de equidade entre as espécies, uma vez que instaurava um pensamento por analogias universais, livres do antropocentrismo, enquanto recusava os dualismos presentes no pensamento iluminista. Da equidade cósmica entre os seres na esquizofrenia, e uma vez com o ego cindido, o esquizo pode devir qualquer coisa: animal, vegetal, mineral etc.

MARQUÊS DE SADE

O ser humano foi “lançado no mundo pela natureza, da mesma forma como o boi, o burro, a couve, a pulga e a alcachofra”. (SADE in MORAES, 2012, cap.4-p.13)



PESQUISADORA

3. O campo perceptivo comporta o plano de imanência da coisa percebida em suas virtualidades possíveis (GIL, 2018, p.275), ao mesmo tempo em que nega os aspectos formais da percepção (SASS, 1992, p.32), como na obra *Le Banquet* (1958), de René Magritte, em que o Sol ocupa o primeiro plano da paisagem. O espaço, no surrealismo e na esquizofrenia, deixa de ser representado pela perspectiva em favor de um espaço não-euclidiano cuja pictorialidade pretendia imprimir a dimensão temporal, como é possível observarmos na obra *A Persistência da Memória* (1931) de Salvador Dalí, ou ainda em obras que promovem a fusão de múltiplas perspectivas (SASS, 2001, p.62), como nas fotografias de Maurice Tabard.

LINDA HENDERSON

Na realidade, em função do crescente interesse da arte moderna na superfície [do quadro] somente um movimento, o surrealismo, declarou abertamente seu interesse no espaço profundo. Como resultado, foi através dos surrealistas que a quarta dimensão e a geometria não-euclidiana tiveram seu último grande impacto nos primórdios da arte moderna. (HENDERSON apud AGRA in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.132)



PESQUISADORA

4. Imprimir opacidade⁴⁹, dado que a percepção esquizo abre o sujeito para uma quantidade avassaladora de estímulos, assim como borra as fronteiras entre interioridade e exterioridade, o esquizo tende a criar artifícios de velamento, tanto do que é visto quanto do que é dado a ver. Assim como o surrealismo pretendeu conferir ambiguidade e abrir a imaginação do observador, seja com composições em que os signos são desatados de seus significantes ordinários, criando relações “improváveis ou oníricas”, como nas obras de Max Ernst; seja obliterando o objeto da visão clara do observador, como na obra *O enigma de Isidore Ducasse* (1920), de Man Ray.

ELIANE ROBERT MORAES

Ausente, o objeto se revelava na sua condição de fantasma, devolvendo o desejo a sua origem para realçar sua potência imaginária (MORAES, 2012, cap3-p.19)



PESQUISADORA

5. Fechar os olhos⁵⁰ é uma das formas encontradas para interromper o fluxo de excesso de estímulos que atravessa o corpo esquizo e que são gatilhos para processos psicóticos. Este

49 Para mais detalhes, consultar o platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

50 Para mais detalhes, consultar o platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

gesto carrega em si uma duplicidade: abre espaço para o imprevisto, ao mesmo tempo em que cria uma noite para o delírio. Por sua vez, na iconografia surrealista, a temática dos olhos fechados ganha tons de pensamento estético. Ela aparece tanto como metáfora do visionário que faz nascer a visão (interior) do artista - “Perder a vista para achar a visão” - quanto como expressão do automatismo, no que apresenta o abandono ao aleatório e rompimento com “maior número possível de códigos, a fim de empregar sua sensibilidade sem reserva.” (CHÉNIEUX-GENDRON in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.86-93). Nas célebres palavras de Rimbaud:

ARTHUR RIMBAUD

Pois o eu é um outro. Se o cobre acorda o clarim, não é por sua culpa. Isto me é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento; eu a contemplo; eu a escuto; eu lanço uma flecha: a sinfonia faz seu movimento no abismo, ou salta sobre a cena. (RIMBAUD apud WILLER in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.713)



PESQUISADORA

7. A esquizofrenia, assim como o surrealismo, possui uma face erótica. Em ambos, o corpo, com suas sensações e sensibilidade, abre-se para o mundo, pretendendo “ultrapassar os limites, e em particular, os limites impostos pela razão” (MORAES, 2012, cap.8-p.18). No entanto, como na esquizofrenia o pensamento se dá por imagens, assim como as imagens do mundo apresentam-se de forma cortante, a experiência háptica é uma das ferramentas que permite a pessoa esquizo a retomar seus contornos. Assim a pele é, ao mesmo tempo, fronteira e invólucro.

ELIANE ROBERT MORAES

O gesto surrealista operava, pois, no sentido de desumanizar a anatomia, para penetrar no “domínio supostamente intransponível das sensações internas e das imagens mentais que fazem nascer as relações sexuais”. Daí que uma das mais frequentes aspirações desse imaginário tenha sido colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo. (MORAES, 2012, cap3-p.26)



ARTISTA

Desculpe retomar, mas, no texto recitado pela Esquizofrênica, fica evidente a operação poética que apresenta a coexistência, dentro de ti, de uma transversalidade; por um lado, um alguém que aporta uma linguagem com significado muito preciso (como o da linguagem matemática), como se desejasse reter o sentido das palavras, enquanto uma outra desmascara o

signo despótico, abrindo-o para o delírio dos significantes⁵¹.

A visceralidade aparece na dor do espancamento, no prazer do gozo, e reflete, como crítica de seu tempo, como na irônica pergunta: *devo seguir o scriptshit?*. Parece-me que esta loucura de que estamos tratando é a força motriz de um incessante questionamento da sociedade em que você se insere, em que a necessidade de abrir o corpo e mudar a própria existência são consequências de tal postura crítica frente ao mundo. Trata-se de uma primeira operação de descolonização, na medida em que pretende despojar-se de tudo, seguida de uma postura contracolonial por não aderir efetivamente a nada, mantendo-se naquele mesmo espaço infinito da experiência perceptiva.

Gostaria de chamar atenção para o fato de que o mundo esquizo descrito pela Pesquisadora e pela Esquizofrênica é melhor caracterizado pelo excesso de iluminação, assim como o de Renee. Primeiro, pelo fato de seu texto começar com o termo *Olho-tele-Olho*, o que denota seu conhecimento sobre a instrumentalização do olhar própria do capitalismo cognitivo que vivemos na contemporaneidade, com o uso da telemática, e que se confirma com a descrição dos vários códigos utilizados por esse panóptico digital - pois, mesmo sem dominar tal linguagem, ela adverte sobre seu agenciamento, explicitado na performatividade das imagens e palavras nas telas da *world wide web*. E, em segundo lugar, na frase final em que indica a presença do Sol dentro do coração e dentro da cabeça. Um sol que liga as turbulências da emoção às deambulações do pensamento, como uma poetisa que fabula, nos hiatos deixados pelos códigos, um outro mundo porvir.

| 24 |

INT. | Estúdio.

/Plano americano. Câmera fixa. A Artista semi nua, fundo infinito preto\

{Projeções no corpo da Artista com os desenhos de todos os eclipses totais do Sol vividos por ela ao longo da vida e até o momento da realização da performance}

<<A única arte digna do homem e do espaço, a única capaz de conduzi-lo ainda mais do que as estrelas [...] é erotismo". (BRETON in HAN, 2017, p.34) >>

Os seus signos são de uma natureza qualquer e indiferentes ao seu suporte [ou não será o suporte que lhes é indiferente? O suporte é o corpo sem órgãos]. Não obedecem a um plano, trabalham a todos os níveis e em todas as conexões; cada um fala a sua própria língua, e estabelece sínteses com outros, que são tanto mais diretas em transversal quanto mais indirectas são na dimensão dos elementos. [...] É todo um sistema de agulhagens e sorteios, que formam fenômenos aleatórios parcialmente dependentes, parecidos com uma cadeia de Markoff. Os registros e as transmissões vindos de códigos internos, do meio exterior, de uma região do organismo para outra, cruzam-se pelas vias perpetuamente ramificadas da grande síntese disjuntiva. Se aqui existe uma escrita, é uma escrita com a forma do Real, estranhamente plurívoca, nunca bi-univocizada, linearizada, uma escrita transcursiva e nunca discursiva: é todo o domínio da <<inorganização real>> das sínteses passivas, onde em vão procuraríamos algo a que se pudesse chamar o Significante, e que compõe e decompõe ininterruptamente as cadeias em signos que nunca virão a ser significantes. (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p.42)



O uso de códigos na escritura de poesias já era uma prática em andamento na década de 1970, como mostra Kenneth Goldsmith em seu livro *Uncreative Writing: managing language in the digital age* (2011), com o poema *Lift Off* (1979), escrito por Charles Bernstein (GOLDSMITH, 2011, p.17). Nesse poema, é possível perceber a coexistência de códigos e palavras identificadas com um significado tangível, como se a operação poética fosse o *copy-paste* da programação de uma página da internet, o que enfatiza, por um lado, a natureza fragmentária da linguagem e, por outro, busca, assim como na corrente moderna da poesia construtivista, a materialidade que compõem a linguagem.

Outro ponto que chama a atenção nesse caso do poema da Esquizofrênica é que, diferentemente das mídias analógicas - em que a edição se dava em nível material - ou seja, para editar um filme era necessário cortar e colar a tira do negativo - nas mídias digitais essa edição se dá no nível da linguagem, de modo que, ao modificar uma imagem num programa de edição de imagem no computador ou ao usar um filtro na rede social, a manipulação é feita na escrita do código da imagem. Agora, é a linguagem que altera a mídia⁵² (GOLDSMITH, 2011, p.23-24). As palavras (do código) afetam concretamente o corpo da imagem (no caso da manipulação no programa de edição de imagem, por exemplo). Parece que esse poema está mais interessado em mostrar tal performatividade do que a própria imagem.

Esse poder de afetação da palavra no corpo da mídia é semelhante ao poder da palavra no corpo esquivo, pois, no caso das tecnologias digitais, além de serem palavras que carregam significados semânticos e objetos materiais (GOLDSMITH, 2011, p.270), ou seja, além de comporem um sistema de palavras que engendra diferentes formas (imagem, texto, música, um botão, um *game*, etc.), tratam-se de palavras que performam sua opacidade em distintos níveis: a) não são dadas a ver, uma vez que o que interessa é a mídia e não a escrita do código que performará a mídia; b) mesmo se fossem visíveis, ao lermos segundo a escrita tradicional, elas nos diriam pouco ou quase nada; c) ao apresentar a materialidade da linguagem, a artista desvenda o caráter ambíguo da multiplicidade de significados, bem como suas qualidades sonoras e morfológicas, estas últimas amplamente utilizadas na poesia concreta, e reivindicadas por Mallarmé.

LOUIS SASS

Em *Grau Zero da Escrita* (parte da qual apareceu já em 1947), o crítico

52 Goldsmith entende a mídia digital como material.

Roland Barthes articulou uma visão que se tornaria ortodoxa no movimento pós-estruturalista: a noção de que a literatura moderna se origina quando a Palavra perde sua transparência e começa a brilhar como um objeto independente de atenção e fonte de significado. (SASS: 1992, p.198)

Mallarmé defendia uma poesia que se aproximasse da condição da música, na qual o som puro quase eclipsaria toda referência; e chamou a atenção para a aparência gráfica de um poema - não apenas para as marcações positivas das letras, mas também para os espaços negativos entre elas, que ele comparou a um “alfabeto luminescente de estrelas” escrito no “campo escuro” dos céus. Ele também pedia uma arte de efemeridade, uma poesia de infinita ambigüidade e sugestividade que representasse “não a coisa, mas o efeito que ela produz”. (SASS, 1992, p.199)

Os paralelos entre essa visão hiperbólica de Mallarmé e a autonomização da linguagem na esquizofrenia são bastante óbvios. Pessoas esquizofrênicas também prestam atenção exagerada à aparência gráfica ou ao som das palavras (“Parece argila. Soa como cinza”) e também são altamente sensíveis a trocadilhos (“falecimento”/”olhos ofuscados”). ter uma consciência elevada de ambigüidades; sentir-se sobrecarregado e confuso pela multiplicidade de significados potenciais na linguagem (“cada trecho que leio me faz pensar em dez direções diferentes ao mesmo tempo”) (...). (SASS, 1992, p.200)

Derrida insiste na ilegitimidade de restringir o significado de qualquer parte de uma cadeia significante - de uma frase, frase, palavra ou mesmo sílaba - ao significado particular que pode parecer mais óbvio ou apropriado em seu contexto linguístico real. Uma vez que é sempre possível trazer à tona outros significados potenciais inscrevendo ou enxertando o elemento significante em outras cadeias de significantes, segue-se, Derrida argumenta, que “nenhum contexto pode encerrá-lo” – e que devemos nos abrir para todos os outros significados que este elemento poderia ter parte (nos precipitando assim em uma espécie de derrapagem cognitiva). Subjacente a essas respostas à linguagem está a adoção de uma postura peculiarmente hipotética e desengajada: em vez de direcionar nossa consciência para o que um falante pode realmente ter pretendido transmitir, Derrida faria nossa consciência se desviar para as coisas que poderiam ser significadas por certas palavras ou frases isoladas se o contexto fosse diferente (SASS, 1992, p.204)

Processos semelhantes parecem estar envolvidos na tendência do esquizofrênico de estar agudamente consciente dos significados alternativos das palavras, significados que normalmente são ignorados



devido à sua irrelevância contextual.⁵³ (SASS, 1992, p.204) Tradução livre do original

| 25 |

INT. | Página de website do programa *Louca de Pedra*, com as ferramentas de programador aberta.

/Plano detalhe. Tela do computador\

{Códigos da Página sendo alterados}

<< Não o homem como rei da criação, mas aquele que é tocado pela vida profunda de todas as formas e gêneros, o encarregado das estrelas e até dos animais que não pára de ligar máquinas-órgãos a máquinas-energia, uma árvore no corpo, um seio na boca, o sol no cu: o eterno encarregado das máquinas do universo. (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p.10) >>

In Writing Degree Zero (parts of which appeared as early as 1947), the critic Roland Barthes articulated a view that was to become orthodox in the poststructuralist movement: the notion that modern literature originates when the Word sheds its transparency and begins to shine forth as an independent object of attention and source of meaning. (SASS: 1992, p.198)

Mallarmé advocated a poetry that would approach the condition of music, in which pure sound would nearly eclipse all reference; and he drew attention to the graphic appearance of a poem - not only to the positive markings of the letters but even to the negative spaces between them, which he compared to a "luminescent alphabet of stars" written across the "dim field" of the heavens. He also called for an art of ephemerality, a poetry of infinite ambiguity and suggestiveness that would depict "not the thing but the effect it produces". (SASS: 1992, p.199)

The parallels between this hyperbolic Mallarméan vision and the autonomization of language in schizophrenia are fairly obvious. Schizophrenic people also pay inordinate attention to the graphic appearance or sound of words ("Looks like clay. Sounds like gray"), and they too are highly sensitive to puns ("demise "/" dim eyes"). They are also inclined to have a heightened awareness of ambiguities; to feel overwhelmed and confused by the multiplicity of potential meanings in language ("each bit I read starts me thinking in ten different directions at once") (...). (SASS: 1992, p.200)

Derrida insists on the illegitimacy of restricting the meaning of any part of a signifying chain - of a sentence, phrase, word, or even syllable - to the particular meaning that may seem most obvious or appropriate in its actual linguistic setting. Since it is always possible to bring out other potential meanings by inscribing or grafting the signifying element onto other chains of signifiers, it follows, Derrida argues, that "no context can enclose it" - and that we ought to open ourselves to all the other meanings this element could have. What Derrida is recommending here is a peculiar mode of linguistic consciousness - first narrowing, as it focuses in on isolated parts, then expanding as it incites an unchecked proliferation from the "traces" that seem to be discovered in each part (thereby precipitating us into a kind of cognitive slippage). Underlying these responses to language is the adoption of a peculiarly hypothetical and disengaged stance : rather than directing our awareness toward what a speaker might actually have intended to convey, Derrida would have our awareness drift toward the things that could have been meant by certain isolated words or phrases if the context were different. (SASS: 1992, p.204)

Similar processes seem to be involved in the schizophrenic's tendency to be acutely conscious of alternative meanings of words, meanings that are normally ignored due to their contextual irrelevance. (SASS: 1992, p.204).



Até o momento, neste bloco, levantamos alguns pontos importantes que demarcam a performatividade esquizo na sociedade, bem como apresentamos como a linguagem é experimentada pela pessoa com esquizofrenia e seus paralelos com a arte e a literatura, respectivamente. Estamos caminhando para o final do programa e gostaria de tocar em um último ponto.

Pesquisas⁵⁴ apontam o impacto nos processos mentais, na percepção e no sensível, fruto das constantes crises implementadas pela fase atual do capitalismo semiótico-cognitivo. Para quem se interessa por temas relacionados ao sistema produtivo, às relações de trabalho e seus desdobramentos no corpo da sociedade e da cultura, em algum momento de suas pesquisas se deparou com as análises de Deleuze e Guattari sobre a relação entre capitalismo e esquizofrenia.

De forma breve, você poderia nos apresentar como lida com tal fenômeno?

DELEUZE & GUATTARI

A descodificação dos fluxos, a desterritorialização do socius, constituem, pois, a tendência mais essencial do capitalismo. Ele não pára de tender para o seu limite, que é um limite propriamente esquizofrênico. É com todas as suas forças que tende a produzir o esquizo como sujeito dos fluxos descodificados sobre o corpo-sem-órgãos - mais capitalista que o próprio capitalista e mais proletário que o próprio proletário. Levar esta tendência cada vez mais longe, até ao ponto em que o capitalismo se há-de lançar na lua com todos os seus fluxos: nós na verdade ainda não vimos nada. Quando se diz que a esquizofrenia é a nossa doença, a doença do nosso tempo, não se quer só dizer que a vida moderna enlouquece. Não se trata de um modo de vida, mas de um processo de produção. Também não se trata de um simples paralelismo, embora o ponto de vista da falência dos códigos o paralelismo já seja mais exacto, como por exemplo entre os fenómenos de deslize de sentido nos esquizofrênicos e os mecanismos de discordância a todos os níveis da sociedade industrial. De fato, o que queremos dizer é que o capitalismo, no seu processo de produção, produz uma formidável carga esquizofrênica sobre a qual faz incidir todo o peso da sua repressão, mas que não deixa de se reproduzir como limite do processo. Porque o capitalismo nunca pára de contrariar e de inibir a sua tendência, sem deixar, no entanto, de se precipitar nela; não pára de afastar o seu limite sem deixar ao mesmo tempo de tender para ele. O capitalismo instaura ou restaura todos os tipos de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais tenta, o melhor que pode, recodificar e fixar as pessoas derivadas das quantidades abstratas.
(...)

Since the '60s the psychedelic experience and meditation on the altered states of mind encountered the mind-changing potencies of the high-tech industry. (BERARDI, 2013, p.8)

Desde os anos de 1960, a experiência psicodélica e a meditação sobre estados alterados da mente encontraram as potências transformadoras da mente da indústria de alta tecnologia. Tradução livre do original

Quanto ao esquizo, com seu passo vacilante que migra, erra e estrebucha, embrenha-se cada vez mais na desterritorialização sobre o seu próprio corpo-sem-órgãos, até ao infinito da decomposição do socius, e talvez o passeio do esquizo seja o seu modo particular de reencontrar a terra. O esquizofrênico situa-se no limite do capitalismo; é a sua tendência desenvolvida, o sobre-produto, o proletário e o anjo exterminador. Mistura todos os códigos, e traz em si os fluxos decodificados do desejo. O real flui. Os dois aspectos do processo encontram-se: o processo metafísico que nos põe em contacto com o << demoníaco >> na natureza ou no seio da terra, e o processo histórico da produção social que restitui às máquinas desejantes uma autonomia em relação à máquina social desterritorializada. A esquizofrenia é a produção desejante como limite da produção social. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, pp.37-39)



ARQUITETA

Sei que já falamos sobre isso, mas, a fim de responder à tua pergunta, gostaria antes de apontar duas questões para pensarmos. A primeira delas trata do impacto desse modelo produtivo na força do indivíduo como agente político atuante na esfera coletiva. E a segunda, sobre o impacto dessa máquina capitalista cognitiva e semiótica, na sensibilidade humana.

Como você bem mencionou, as pesquisas desenvolvidas desde a década de 1960 no *Institute for Mental Research of Palo Alto*, por exemplo, indicaram as “potências de mudança mental advindas da indústria de alta tecnologia” (BERARDI, 2013, p.8). Por sua vez, com o processo avançado de globalização - e por conseguinte de fragmentação da cadeia produtiva - diretamente implicado com o novo estatuto do capitalismo baseado no fluxo de informação das tecnologias de redes interconectadas e velozes, fica difícil para o indivíduo elaborar, conscientemente, a quantidade caótica de informações advindas dos acontecimentos sociopolíticos que o atropelam diariamente, o que, por sua vez, dificulta sua manifestação enquanto agente político. Como menciona Franco Bifo Berardi: “a transformação técnica mudou as condições da atividade mental e as formas de interação entre o indivíduo e a esfera coletiva” (BERARDI, 2013, p.9).

O que acontece agora é que, para atuar na esfera coletiva, deve-se aceitar a forma conectiva de interação informática (a comunicação perde toda a sua espessura conjuntiva e intersemiótica), e deve-se submeter o comportamento cognitivo à essa nova forma. Ou seja, no capitalismo cognitivo, os processos mentais são inseparáveis do fluxo informacional - semiótica e linguagem configuram-se como as principais ferramentas de produção nesse cenário - assim, *fluxo é máquina*⁵⁵ *cognitiva*

(...) temos que nos desfazer de visões mecanicistas da máquina para promover uma concepção que englobe, ao mesmo tempo, seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos. E aqui, mais uma vez, é a máquina estética que nos parece a mais capaz de revelar alguma de suas dimensões essenciais, muitas vezes desconhecidas - a finitude relativa à sua vida e à sua morte, a da produção de protoalteridade no registro de seu entorno e de suas múltiplas implicações, a de suas filiações genéticas incorporais... (GUATTARI, 2012, p.122)

(BERARDI, 2013, p.11). Ora, se estamos invariavelmente atrelados à rede, se constituímos a rede, a distinção entre individual e coletivo fica borrada (BERARDI, 2013, p.9).

Segundo Bifo, a atual hiper-conexão do mundo em rede, por onde circula toda a sorte de informações, força os procedimentos de governamentalidade a serem automatizados e imbricados nos dispositivos tecnolinguísticos de comunicação.

Com isso, a democracia se vê reduzida a um conjunto de operações matemáticas algorítmicas que tem como princípio a forma capitalista. Devido à alta velocidade do sistema (aqui notamos mais uma vez o protagonismo da eletricidade e, mais especificamente, da eletrônica), é impossível elaborar racionalmente a quantidade excessiva de fluxo de informação, de modo que, para não mergulhar no caos, muitos indivíduos introjetam, inconscientemente, estados de autorregulação (BERARDI, 2013, p.26).



FRANCO BIFO BERARDI

A vida, a linguagem, a produção são permeadas e interligadas por uma disseminação de dispositivos (*dispositifs*) visando submeter o comportamento linguístico a procedimentos e finalidades pré-concebidos, cuja tarefa é tornar ações e enunciados previsíveis e administráveis, e finalmente redutíveis ao objetivo maior de acumulação e expansão capitalista.⁵⁶ (BERARDI, 2013, p.25) Tradução livre do original



ARQUITETA

E para que esse modelo seja lucrativo, assim como em qualquer sistema capitalista, a força de trabalho é explorada. Nesse caso significa dizer que a exploração se dá não mais nas horas de trabalho físico mal pago em frente a uma linha de montagem, mas na *constante modulação* e exploração das capacidades cognitiva, sensíveis e inconscientes. Enquanto alguns sujeitos, em suas faculdades mentais, tentam inserir-se no novo modelo sócio-produtivo e cultural, outros reivindicam melhores condições de vida. Nessa tentativa de adesão ao mercado de trabalho, por exemplo, quando não se tornam autômatos cognitivos, acabam apresentando depressão, *burn-out*, tdah (transtorno de déficit de atenção e hiperatividade), enquanto outros frente ao insuportável de uma vida precarizada, mergulham no caos e esquizofrenizam. Contudo, o que observamos em todos os casos é que não são tratadas as causas do problema (a sociedade desigual, competitiva e exploradora), mas suas consequências (as tentativas de responder aos

Life, language, production are penetrated and interconnected by a dissemination of devices (dispositifs) aiming to submit the linguistic behavior to pre-conceived procedures and finalities, whose task is to make actions and enunciations predictable and manageable, and finally reducible to the overarching goal of capitalist accumulation and expansion.

problemas de ordem social são tidas como doença ou desvio, e portanto são medicalizadas).

Isto posto, percebemos que os processos de subjetivação não estão, portanto, separados da esfera sociocultural, mas são processos implicados de mútua modulação. Nesse sentido, as contribuições de Guattari foram fundamentais, porque romperam com as estruturas familialistas e simbólicas fixadas num inconsciente de estrutura e de linguagem - próprias do dualismo consciente-inconsciente das tópicas freudianas - em favor de um inconsciente de fluxo e de máquinas abstratas (GUATTARI, 2012, p.23), capazes de colocar em relação múltiplos estratos heterogêneos implicados socialmente. Guattari propôs uma subjetividade⁵⁷ transversal, ou seja, quando a máquina muda, as subjetividades, social e individual, mudam também (BERARDI, 2013, p.13-14); trata-se de planos de composição.

FÉLIX GUATTARI

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões. (GUATTARI, 2012, p.21)

ENTREVISTADORA



Trazendo o que foi comentado no início do programa pela Arquiteta, quando ela menciona que fomenta um corpo siderado, e que a esquizofrenia é a máquina descodificadora no capitalismo, me lembrei de uma fala da Christine Greiner sobre a subjetividade, ela diz o seguinte:

CHRISTINE GREINER

(...) A subjetividade desestabilizadora é uma subjetividade poética, mas também uma construção social que é por sua vez, um exercício de liminaridade porque implica experimentar formas marginais de subjetividade. Isso porque a forma de subjetividade da modernidade pautada pelo sujeito que carrega uma essência própria e imutável não faz mais sentido. (GREINER, 2010, p.28)



PESQUISADORA

Muito boa colocação. Pactuo a opinião de que o esquizo, em seus contínuos processos de desterritorialização-reterritorialização, são obrigados a inventar novos

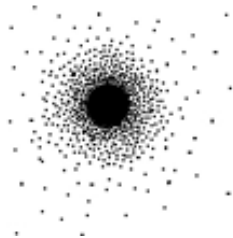
57

(...) subjetividade: o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. (CAOSMOSE, 2012, p.19)

modos de ser-pensar-fazer. São simultaneamente marginais ou, como prefere Deleuze, estão no limite do capitalismo, ao mesmo tempo em que criam uma vida para si. Por isso, é fundamental observar como as pessoas esquizos criam seus sistemas para complexificar o caos; quero dizer, criam ferramentas para lidar com o caos instaurado pelo “excesso de velocidade da infosfera em relação a habilidade de elaboração do cérebro” (BERARDI, 2013, p.16). Tendo isso em mente, Félix Guattari desenvolve o termo *caosmose* (a partir de sua leitura de Francesc Tosquelles) como seu paradigma estético para referir-se ao processo autopoietico agenciado pelo psicótico em seu movimento de des/re-territorialização.

Apresentamos a definição do conceito com mais profundidade no platô **CINTURÃO DE ASTERÓIDES**; por hora, podemos dizer que, em linhas gerais, a *caosmose* implica a criação de neuro-habilidades para lidar com tal realidade e transitar o caos em sua complexidade. Seria uma mudança no ritmo de elaboração consciente que possa “não significar ou comunicar mas produzir agenciamentos de enunciação capazes de capturar os pontos de singularidade de uma situação.”⁵⁸ (GUATTARI apud BERARDI, 2013, p.18).

FÉLIX GUATTARI



(...) A criatividade intrínseca ao novo paradigma estético exige redobras mais ativas e mais cativantes desse infinito, e isso em duas modalidades (...)

Uma primeira dobragem cósmica consiste em fazer coexistir as potências do caos com a da mais alta complexidade. (...) É no percurso dessa dobragem cósmica que acha instaurada uma interface entre a finitude sensível e a infinitude trans-sensível dos Universos de referência que lhes estão arrimados.

(...) A caosmose não oscila, então, mecanicamente entre o zero e o infinito, entre o ser e o nada, a ordem e a desordem: ela ressurgue e germina nos estados de coisas, nos corpos nos focos autopoieticos que utiliza a título de suporte de desterritorialização. Trata-se aqui de um infinito de entidades virtuais infinitamente rico de possível, infinitamente enriquecível a partir de processos criadores. É uma tensão para apreender a potencialidade criativa na raiz da finitude sensível, “antes” que ela se aplique às obras, aos conceitos filosóficos, às funções científicas, aos objetos mentais e sociais, que funda o novo paradigma estético.

(...) a segunda dobra de ordenação autopoietica, fundamentalmente ativa e criacionista, desprende-se da passividade inerente à primeira dobra cósmica. A passividade vai se transformar em limite, em enquadramento, em ritornelo sensível, a partir dos quais um enriquecimento de complexidade finita e “controlada” poderá advir, ao passo que a heterogeneidade ontológica irá se transmutar em alteridade. Nada mais poderá fazer com que tal evento-advento de redução primordial e de seleção não tenha acontecido a partir

58 “not to signify and communicate but to produce assemblages of enunciation capable of capturing the points of singularity of a situation”. Tradução livre do original.

do momento em que se inscreveu na trama transmonádica autopoiética.
(GUATTARI, 2012, p.126-131)

| 26 |

EXT. | Nuvens.

/Plano aberto. Céu com nuvens criando diversas formas\

{A Entrevistadora pergunta para a Artista enquanto a coruja Murucututu voa em círculos sobre elas}

<< Alguma vez, olhando para o céu, você já não viu uma nuvem semelhante a um centauro, a um leopardo, a um lobo ou a um touro? (ARISTÓFANES, 1972, p.17) >>

ENTREVISTADORA



Parece que chegamos ao segundo ponto. Guattari indicou um caminho para lidar com a dessensibilização, com o embrutecimento e com a padronização perceptiva? Você tem algo à acrescentar?

ARTISTA



Estamos vivendo, sobretudo, uma crise estética. E isso me faz pensar que o ato de olhar nunca exerceu seu protagonismo de forma tão contundente como agora. Mesmo o corpo do outro torna-se, em grande medida, informatizado, torna-se um signo-luz a viajar pelas telas. Com o excesso de estímulos e com a ditadura da hipervisibilidade, fechar os olhos ou demorar num repouso contemplativo tornam-se atos estético-políticos.

Byung-Chul Han convoca o erotismo de George Bataille, tanto em seu livro *Agonia do Eros* (2017), como em *A Salvação do Belo* (2016) para apontar um caminho alternativo de reencontro com a alteridade e de construção de vínculos através da arte - do belo e do sublime. Nesse sentido, o erotismo torna-se o meio, ao mesmo tempo sublime e transgressivo, pelo qual essa construção se faz possível numa sociedade que valoriza a velocidade e quantidade de informação em vez da qualidade da relação e do conhecimento.

Em ambos os autores, a experiência da duração e a experiência do sublime só são possíveis através desse contato com a experiência interior (o amor e o sagrado por exemplo), que nos obriga a sair da lógica consumista e da alta velocidade de trocas informacionais para adentrarmos na experiência erótica e na experiência do pensamento. Bataille convoca a dimensão corpórea dessas entidades incorpóreas (erotismo e pensamento) colocando-as em pé de igualdade a fim de pôr em evidência o saber que nasce do corpo.

BYUN-CHUL HAN

Em Platão, eros é chamado de philosopos, amigo da verdade[68]. O filósofo

é um amigo, um amante. Esse amante não é, porém uma pessoa exterior, não é uma circunstância empírica, mas uma presença íntima no pensamento, uma condição de possibilidade do próprio pensar, uma categoria viva, uma vivência transcendental”. Em sentido enfático, o pensamento só se eleva mesmo a partir de eros. Para poder pensar, é preciso antes ter sido um amigo, um amante. Sem eros, o pensamento perde toda e qualquer vitalidade, toda inquietação e se torna repetitivo, reativo. O eros enerva o pensamento com a cupidez pelo outro atópico. Em *Was ist Philosophie* [O que é a filosofia], Deleuze e Guattari elevam o eros como sendo a condição de possibilidade transcendental para o pensamento: “O que significa ‘amigo’, se ele [...] é a condição de realização do pensamento? Ou será que amante não é propriamente amante? E o amigo não irá introduzir novamente e ainda no pensamento uma relação vital com o outro, que se acreditava ter sido excluída do pensamento puro?” (HAN, 2017, p.80)

ENTREVISTADORA



Muito sagaz trilhar o caminho de reconexão com o sensível e com o pensamento, aliando-os. É flagrante o desaparecimento de tais qualidades no âmbito das nossas partilhas coletivas diárias, e será um ganho se conseguirmos criar uma máquina que fomente sua emergência. Para finalizarmos o programa com esse tema que inquieta a humanidade há séculos, você seria capaz de nos indicar entrecruzamentos entre o erotismo e a esquizofrenia?

ESQUIZOFRÊNICA



Costumo dizer que o delírio é a festa do corpo transgredindo seus limites e dilapidando seus recursos. O delírio é violento como o gozo. Delirar é colocar a pessoa num estado que, poderíamos dizer, excede o humano.

Ao colocar lado a lado algumas das características da esquizofrenia e do erotismo batailleano, chama a atenção a semelhança de operações entre elas, como se, juntas, elas compusessem um emaranhamento em que é possível acessar umas pelas outras, de modo que elas se confundem.

É importante ressaltar que me refiro especialmente, ao estudo do erotismo em Georges Bataille, para quem o erotismo só existe quando excede, quando transgride os interditos sociais a fim de nutrir um sentimento de continuidade, de vida. Por isso, Bataille abre seu livro dizendo que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 1987, p.10).

O mesmo acontece com o corpo da esquizofrenia, que produz estados de alucinações e delírios, o que seria uma forma de exceder a percepção. Nesses estados, o corpo transgride as limitações insuportáveis que lhe são impostas, tanto pelo organismo quanto pelo conjunto normativo da vida social. Erotismo e esquizofrenia são vias excessivas de ação e modos singulares de racionalidade que pretendem potencializar a vida no corpo, de modo a superar normas, códigos e tudo aquilo que o constrange. Erotismo e esquizofrenia compõem saberes

com as vísceras, ambos rompem com a hierarquia da razão moderna que tem a cabeça como corolário do conhecimento. Erotismo e esquizofrenia pensam com o corpo inteiro.

| 27 |

EXT. | Praia.

/Plano fechado. Casal deitado na areia\

{*A Esquiza está nua e de bruços. O rapaz por cima dela lambe sua nuca e mastiga seus cabelos enquanto a penetra*}

<< Quando a imaginação cósmica trabalha sobre essa imagem primeira, o próprio mundo passa a ser uma fruta gigantesca. A Lua, a Terra são astros-frutas. (BACHELARD, 1996, p.168) >>

ESQUIZOFRÊNICA



Corpo esse que tem na exposição da pele a expressão da descontinuidade erótica e da fragmentação esquizo, pois é através da pele e de seus orifícios que a pessoa abre-se para o encontro com o outro, performando uma continuidade possível. É também pelo toque que o corpo esquizo se dá conta da continuidade entre seus fragmentos descontínuos e recobra sua integralidade. A pele é a tela do corpo, sua interface. Pela boca-mucosa que as intensidades e imaginações ganham forma no mundo exterior. Assim como disse o professor indígena Carlos Papá, a boca traz do escuro interior, a magia da linguagem, e é por essa via que as palavras-códigos ganham som. Pele, órgão erógeno por excelência. Ser si mesmo é ter pele própria.

É na pele também que as marcas do tempo são lembranças de um acontecimento. Não à toa há esquizes que produzem delírios de lacerações corporais - é seu corpo abrindo-se para o mundo literalmente. A pele é o único órgão do sentido vital, sem parte dela morremos. Sua continuidade une o exterior do corpo ao interior, derme e mucosas dos orifícios. “A pele protege o equilíbrio de nosso meio interno das perturbações exógenas, mas em sua forma, sua textura, sua coloração, suas cicatrizes, ela conserva a marca dessas perturbações” (ANZIE, 1989, p.32).

Corpo esquizo e corpo erótico são corpos relacionais. “Pura e simples sexualidade, sim, se por isso entendemos a física individual e social das relações por oposição a uma lógica assexuada” (DELEUZE, 1997, p.63).

A erótica do corpo batailleano é essencialmente fundada na experiência interior. Para ele, o sujeito erótico tem uma metaconsciência e, por isso, transgredir os interditos que lhe são impostos pela sociedade, mas sobretudo por ele mesmo quando os aceita. Tal movimento relacional e dialético entre interditos e transgressões constitui-se, violenta e excessivamente, e define o conjunto da vida social. Essa experiência interior, portanto, é parte indissociável e constituinte da vivência concreta e objetiva.

Na esquizofrenia, assim como no erotismo, desvela-se aquilo que é interdito no campo

social. A pessoa da esquizofrenia, assim como o sujeito da experiência erótica, perde a noção do eu com a dissolução do ego e busca a continuidade (do corpo e da vida, respectivamente) através da vinculação, assim como fomenta a opacidade, a ambivalência e o excesso.

Não se pode ignorar a vivência de um sem limite, de uma infinitude que é, ao mesmo tempo, uma experiência catastrófica, visto que insere a pessoa esquizo numa atopia para si própria, mas também é a experiência que conjura as condições necessárias para que o pensamento possa criar vazios, criar a distância suficiente que dará ritmo ao caos primordial, que possibilitará a pessoa esquizo encontrar uma pista para a reterritorialização.

De certa forma, poderíamos dizer que a esquizofrenia é a força da natureza agindo no e pelo corpo humana, mas distanciando-se da afirmação kantiana que propõe que a razão permite ao homem impor seu domínio sobre a natureza; no delírio esquizofrênico, fica evidente a grandiosidade cósmica da natureza expressa através da fisicalidade humana.



PESQUISADORA

A fim de tornar as semelhanças evidentes, costumo traçar o paralelo entre esquizofrenia e erotismo apresentando algumas características-chave, que são as seguintes:

GEORGE BATAILLE

Particularmente na sexualidade, o sentimento dos outros, para além do sentimento de si, introduz entre dois ou mais seres uma continuidade possível, opondo-se à descontinuidade inicial. (BATAILLE, 1987,p.67)



PESQUISADORA

Continuidade dos Corpos **[imagem 16]**: Esse movimento é vivido virtualmente pelo sujeito da esquizofrenia através dos delírios físicos. Esses delírios normalmente correspondem à lacerações da pele ou adições de fragmentos de outros corpos na continuidade da carne. Tal continuidade entre outros corpos e o corpo esquizo transfigura-o num terceiro ser, que não é nenhum dos seres que lhe deram origem.

GEORGE BATAILLE

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão.” [...] Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, Eu me perco. (BATAILLE, 1987, p.21)



PESQUISADORA

Eu me Perco **[imagem 17]**: A cisão do ego na experiência esquizofrênica faz com que o

sujeito se perca na busca pela restituição da coesão de sua singularidade.

GEORGE BATAILLE

... se a razão comanda, nossa obediência nunca é sem limite. [...] A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, mas a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão. (BATAILLE, 1987, p.27)



PESQUISADORA

Transgressão de códigos associados à racionalidade moderna **[imagem 18]**: A esquizofrenia em seu delírio será o contra-investimento do corpo que instituirá um “desejo revolucionário ao campo social existente” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.34). Será a produção em desperdício; *potlatch* - oferecimento de suas riquezas, dádivas que fazem deslocar o fluxo num grande rito de passagem.

BYUN-CHUL HAN

Na medida em que destrói a luz do olhar, ele está ousando dar um passo atrás do mundo da verdade e hipervisibilidade para a caverna, nesse espaço meio escuro das imagens oníricas e da cupidez.

(...)

Fechar os olhos é uma negatividade que não se coaduna bem com a positividade e hiperatividade da sociedade acelerada de hoje. A coerção para a hipervigilância, hoje, impede que fechemos os olhos. Ela também é responsável pelo esgotamento neuronal do sujeito de desempenho. Um demorar-se contemplativo é uma forma conclusiva. Fechar os olhos é como que um mostrar-se da conclusão. A percepção só pode ser concluída num repouso contemplativo. (HAN, 2017, pp.62-63)



PESQUISADORA

A experiência do escuro **[imagem 19]**: Para uma pessoa esquizofrênica, a vivência da escuridão e da opacidade é fundamental para diminuir a quantidade de estímulos visuais, para promover a desaceleração do corpo-pensante. O escuro adequa-se à experiência espacial esquizo, que não obedece à perspectiva e ao ponto de vista, mas aos afectos e às intensidades, fomentando a sensação tátil de coesão corporal e a sensualidade. O escuro desafia os preconceitos e erradica as diferenças físicas. A escuridão é, como já disse Beckett e Deleuze, lugar da liberdade absoluta, lugar da intuição criadora, como disse Bergson. O escuro é imantado por características eróticas e diminui a distância entre os seres.

| 28 |

EXT. | Cachoeira.

/Plano fechado. Câmera fixa. A Esquizo está deitada na grama sem calcinha e de pernas fechadas e flexionadas. Câmera plano baixo: De frente. Corta. Plano geral. Câmera fixa: Cachoeira\

{A Esquizo insinua que abre a perna. Corte para a cena da cachoeira}

<< A esquizofrenia é como o amor: não existe nenhuma especificidade ou entidade esquizofrênica, a esquizofrenia é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como <<realidade essencial do homem e da natureza. (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p.11) >>

GEORGE BATAILLE

Sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento: da mesma maneira, a fisiologia permanece o fundamento objetivo do pensamento. (BATAILLE, 1987, p.62)



PESQUISADORA

Saber Visceral **[imagem 20]**: A experiência corporal coloca o pensamento em movimento. Fazer emergir o inconsciente na consciência suscita o caos. Tal experiência não é destituída de excesso e violência. O corpo, transfigurando seus limites, se refaz continuamente. É a metacoscência do ritmo e da repetição na diferença que transforma o caos em saber.

ENTREVISTADORA



Pesquisadora, a maneira como você associa esquizofrenia e erotismo me recorda como a Dr^a Nise da Silveira entendia o afecto como uma força capaz tanto de disparar uma crise psicótica quanto de fomentar processos de cura (SILVEIRA, 2001, p.43, 71). Isso porque você aponta que a intensidade dos afectos agenciados no erotismo pode tanto engendrar processos de desterritorialização como ser a força vinculante que habilita a esquizonauta navegar as constelações de fragmentos - corporais e incorporais - que orbitam seu *Caósmos*.

| 29 |

EXT. | Espaço Sideral.

/Plano aberto. Câmera fixa. Artista, rochas e dentes, plantas e flores exuberantes, telas, signos e códigos, pássaros, peixes e cachorros, triângulos e círculos orbitam entre si\

{A Artista mergulha nessa constelação da Boca do Céu}

<< Ando pelos ares e de cima olho o Sol (ARISTÓFANES, 1972, p.11) >>

ENTREVISTADORA



Estamos chegando ao final de mais um *Louca de Pedra!*, o programa que coloca em diálogo suas diversas vozes interiores! Hoje tivemos o prazer de receber Dani Spadotto e seus

convidados, que, juntos, nos mostraram uma parcela do universo esquizo.

Iniciamos o programa com Dani nos contando como começou a trabalhar com arte, e seguimos num diálogo em que nos familiarizamos com os modos de perceber, pensar e lidar com a linguagem na esquizofrenia. Aprendemos como é a vivência esquizo no cotidiano social; compreendemos melhor as aproximações entre aspectos da esquizofrenia, das artes visuais e performativas, e finalizamos a entrevista falando sobre esquizofrenia, capitalismo e erotismo.

Agradeço todos e todas que estiveram conosco até aqui! Um beijo grande! Até breve!

@loucadepedra

FADE IN

| Vinheta de Encerramento |

INT. | Sobe letreiro com os créditos

/Primeiro plano: Dani em pé no centro do círculo de cadeiras\

{Após o fim da vinheta de encerramento do programa, as diversas vozes interiores de Dani continuam no set de filmagem conversando sobre as reverberações da entrevista e outros projetos}

<< Fade-in | Dani recita o texto abaixo

0.5cm². Essa será a proporção de morte em mim.

O resto? Dobras como as que fazem o couro cabeludo ou a pele das costas quando gravidade-cachoeira. Como o atravessamento pela nuca na intensidade do coice de um Mamaé que do estômago irrompe pela boca jorros supergalácticos.

Quem? Deveria eleger desalmar nessas finitas horas de desaceleração dos umbigos. Agora mesmo performar uma lentidão qualquer já seria grande êxito. E onde tudo é duração não existe vitória.

Só? Experiência de liberdade intensa - como abrir um côco e liberar um delírio - possível para quem não tem medo de vida.

Há? Outras intensidades astro-lógicas tontas em quase-linguagem comum.

Simular? Uma hecatombe como o avião que explode minutos antes de tocar o too low terrain too low terrain too low terrain too low terrain too low terrain too low terrain too low terrain too low terrain too low terrain. Um espetáculo de membros e vísceras.

Estou mentindo. Eu não minto. Estou mentindo agora. Eu não minto!

É esse o clichê coreográfico da loucura? Gozo e dor?

Mas? Deus Ex-Machina e seu teatro de hipnoses com pequenos gritos minimalistas. Jamais delirar um carrinho de churros de doce de leite. Uma multidão na praia escrevendo eu te amo na areia. Ou ganhar pilhas de papéis coloridos e olhos mágicos.

Voar? Jamais voaremos. Eu vôo sempre sinto o cheiro da Terra e o gosto das Estrelas que dançam senóides em torno de nós supermassivos.

Não é a loucura uma sabedoria com o nome trocado?

Fade-out >>

FADE-OUT

ESPAÇO-TEMPO

If you start me up Start exploring
If you start me up I'll never stop Start discovering
You can start me up Start learning
You can start me up I'll never stop Start doing
I've been running hot Start organizing
You got me ticking going to blow my top Start connecting
If you start me up Start managing
If you start me up I'll never stop Start creating
Never stop, never stop, never stop Start playing
*You make a grown man cry Start moving*⁵⁹

Vomitare o excesso de brilho aspirado para fazer decolar um jato relativístico e pulsar um fora inevitável, um fora que vai surgir a medida que as letras se agrupam em palavras nesse papixel - poderia ser papel grosso para com grafite mole eu fazer desenhos que começariam por baixo e subiria... Talvez a maior parte da folha que comumente é branca - prefiro preta - pintaria com floquinhos brilhantes, essa seria a cor e mais as pequenas aglomerações coloridas em linhas e pontos para criar um caos-quentinho como aquele do início do universo descrito nas tragédias ocidentais... Ouvi dizer que o começo, para alguns indígenas, também não é como o clarão da luz - aquele da razão colonial-hetero-patriarcal-cristã assim escrito tudo junto! - mas a escuridão como Kuarahy-ã. Para mim também é assim e isso não tem começo ou fim... ene a o til espaço cê o eme u ene i cê a erre espaço e espaço pê o ene tê o espaço efe i ene a ele.

Different train⁶⁰ traffic jam... E com uma leve pressão sobre o botão-script começa a rodar a sinergia start-up percorre o corpo from California to New York around the world pesquisadores e empreendedores da velocidade da luziguezague refletindo infinitaminces no caleidoscópio da fibra ótica que avança como um rio escavando o Vale subaquático que liga um BIOS não biológico, muito embora pretenda-se genético, provocando ondas eletromagnéticas em seixos de silício e

59 Referência extraída do comercial do sistema operacional Windows 95. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ocmJE2O4uIU>>. Acessado em: 15 de julho de 2020.

60 *Different Trains* é uma peça em três movimentos para quarteto de cordas e fita cassete composta por Steve Reich em 1988.



cristais líquidos ao todo 40 minerais processados para operar um sistema circular que abre um programa que abre uma janela que passa a brilhar uma luz artificial azul num canal para abrir uma proxy índice escoamento de capital simbólico que vem de algum trabalho concreto invisível em pleno brilho ofuscante de outra máquina que tem outra janela-luz-hipnose pop-up aberta por um outro programa operado por um outro sistema circular alimentado por correntes eletromagnéticas que circulam também por seixos de silício e cristais líquidos ao todo 40 minerais de cortes de montanhas de buracos na terra dos micos-estrela e quati e tsunamis que fazem voar éter no céu de raposas e urutus cruzeiro, de jararacas e lobos guará, orquídeas sempre vivas cadeias de jacarandás encantados do Paraopeba subsolo são pão-de-mel da circumambulação sem fim por lugares geográficos desconhecidos para a maioria em nós servidores-armários em uma sala em um andar de um edifício dentro de um condomínio de algum cluster tecnológico localizado numa cidade proxima de asfalto-avenidas e antenas refletoras para captação de ondas de rádio e do trending topics e cujas coordenadas obedecem equações compostas por letras, números, colchetes, barras e barras ao contrário e pontuações e sinais que por conseguinte performam nas superfícies de telas e retinas pontos velozes de luzes que desenhavam letras e desenhavam cores e formas e espaços virtuosos e paisagens simulacros e rostos de gente que não existe com quadradinho em volta para reconhecer e classificar e educaducar máquinas e criar a ideia de que tem alguém muito proximo que cuida e se importação-exportação e sabe o que precisamos mas que está longe e pode delivery ser um robô e pode javascript ser apenas um algoritmo failed to load resources... de fato eu gostaria mesmo é que fossem pessoas e que sentíssemos o calor dos nossos corpos e o perfume da terra depois da chuva e o gosto do quindim solar, somos plantas primas mas esqueça isso por enquanto!

Natureza afectiva:

Esquizofrenia e modos de operação do capitalismo semio-cognitivo.



Entre as décadas de 1960 e 1970, a política e a teoria radicais (Laing, Foucault, Deleuze y Guattari, etc) formaram um conjunto de reflexões a respeito de quadros mentais extremos, como a esquizofrenia, e argumentaram, entre outras coisas, que a loucura não é uma categoria natural, mas política⁶¹. (FISHER, 2018, p.45)

(...) ajustar o conjunto de forças suscetíveis de encontrar-se entre si dentro de todo fragmento espaço-temporal considerado oportuno. A inteligência computacional domina uma arte da ocasião, do kairós, para efetuar uma adequação universal que opera instante a instante. Se trata de uma espécie de “casamenteira” platónica capaz de fazer concordar entre si todos os parâmetros virtualmente dirigidos a entrecruzar-se com a finalidade de fazer surgir um acontecimento. (SADIN, 2013, p.139)

Nesta sessão, procuraremos demonstrar que o afecto é uma força movente que atua não apenas no sujeito da esquizofrenia, mas em qualquer indivíduo imerso na sociedade capitalista da contemporaneidade. Mostraremos como esta força é agenciada pela arte e pela psiquiatria na direção da reterritorialização de pessoas em sofrimento psíquico grave e consequente apaziguamento do sofrimento, trazendo a experiência da Dra. Nise da Silveira com pessoas diagnosticadas esquizofrênicas, por um lado, e, por outro, como o afecto e a imagem podem ser mobilizados por corporações e instituições de poder para instaurar processos de desterritorialização e, consequentemente, estados de instabilidade e insegurança.

Propomos que, para que estes agenciamentos circulem e se efetivem, é necessário forjar situações vivenciais. Enquanto a Dra. Nise cria a Secção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), onde as pessoas trocam afectos com o propósito de potencializar suas qualidades de *senti-pen-ser*, criar linhas de comunicação e, consequentemente, fomentar o agir no mundo a fim de criar experiências liberadoras, as corporações capitalistas e as instituições de Estado manipulam situações econômico-políticas que atravessam a pessoa majoritariamente por meio de informações que circulam tanto no ambiente da internet quanto em canais de mídia e no processamento algorítmico das redes sociais, com o propósito de modular os ânimos sociais e garantir certa biogovernamentalidade.

61

En las décadas de 1960 y 1970, la política y la teoría radicales (Laing, Foucault, Deleuze y Guattari, etc.) formaron una coalición a propósito de cuadros mentales extremos como la esquizofrenia y argumentaron, entre otras cosas, que la locura no es una categoría natural sino política. (FISHER, 2018, p.45)

Hoje a humanidade pode escrever em seu diário: o centro do universo é o afeto. É o afeto quem governa. Somos escravos dos afetos. (SILVEIRA apud PORDEUS, in M'BARAKÁ, 2021, p.78)

A frase da citação acima é da Dra. Nise da Silveira, mas poderia ser encontrada em publicações recentes sobre a sociedade e sobre a cultura ocidental hegemônica, sobre a arte contemporânea, especialmente sobre as artes do corpo, sobre os estudos deleuzianos ou sobre a virada afectiva que emerge nas ciências sociais e humanas a partir da década de 1990 e que tem por propósito compreender o papel dos afectos nos processos de subjetivação, nas articulações socioculturais, políticas e de poder na contemporaneidade. Assim, começamos este platô com a proposta desenvolvida por Nise da Silveira, com o objetivo de demonstrar que a relação entre afecto, imagem e ambiente permeia tanto estudos sobre a subjetividade em geral e sobre a esquizofrenia em particular, quanto é parte fundante da produção visual na sociedade e cultura contemporânea ocidental e capitalista, esta que também guarda traços de esquizofrenia.

Ao colocar lado a lado a experiência da Dra. Nise na Seção de Terapêutica Ocupacional e de Reabilitação (STOR) do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro e o fenômeno afectivo agenciado pelo capitalismo semio-cognitivo que permeia a internet, e, mais especificamente, as redes sociais e tecnologias da comunicação, é possível verificar duas formas, diametralmente opostas, de agenciamento deste binômio. Como veremos adiante, no caso da Dra. Nise, ao instaurar um ambiente aberto na STOR, seu propósito foi o de agenciar afecto-imagem com o principal intuito de fomentar processos de subjetivação e reterritorialização que conduzissem seus clientes à uma vida psíquica mais saudável e equilibrada para, assim, potencializar a existência humana e, nesse percurso, aprendeu o quanto a imagem pode tornar-se veículo e expressão de afectos ali onde a palavra não povoa a relação intersubjetiva. Por outro lado, o ambiente fragmentado (físico-digital) que emerge da experiência de utilização das redes sociais, ao engendrar afecto-imagem, tem por principal objetivo, dado que é ferramenta do capitalismo e que circula num *cluster* monopolizado por empresas de interesses privados, condicionar tacitamente e constranger a existência humana através de processos de desterritorialização e da produção incessante de crise e de servidão⁶². Tal constatação nos impele a investigar como tais elementos, afecto e imagem, são articulados entre si nos dois ambientes supracitados, a fim de provocar uma alteração nos modos de *senti-pen-ser* de uma pessoa.

62 Sobre a concepção de servidão, consultar o verbete *afecto* que pode ser encontrado no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

Em suas dinâmicas na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, implementada durante a década de 1940 no Hospital de Engenho de Dentro, a Dra. Nise da Silveira notou a influência positiva nos quadros clínicos de seus clientes com esquizofrenia quando se criava algum tipo de relação de afeto entre eles e os monitores das oficinas, ou entre eles e os animais do entorno próximo. Obviamente, era uma relação forjada no cuidado e na compreensão, e inscrita no ambiente do STOR; no entanto, o que é importante frisar para a nossa análise, e que Nise ressalta em passagem do livro *Imagens do Inconsciente* (1981), é que tal dinâmica só era eficiente quando o ambiente instaurado estava livre de qualquer tipo de coação (NISE, 1981, p.80).

Como leitora de Baruch Espinosa, Nise estava atenta à capacidade de mobilização da afecção⁶³, e a partir daí, desenvolve seu conceito de *afeto catalisador*. Trata-se da criação de um ambiente e de uma situação relacional centrada na figura atenta e cuidadosa do monitor (no caso que nos interessa, um monitor artista), e, onde diversas atividades (verbais e não-verbais) eram levadas a cabo com o objetivo de induzir os clientes a expressarem seus sintomas até que o tumulto emocional ganhasse forma e, em seguida, despotencializasse-se (SILVEIRA, 1992, p.16). Para Nise, a presença do monitor junto aos clientes poderia disparar afectos catalisadores ou afectos inibidores. Segundo Adriana Rolin e Luciana Lyra, “um terapeuta pode atuar junto à pessoa em sofrimento psíquico em ação catalisadora, liberando a reorganização psíquica, e de forma inibidora junto a outra pessoa, uma vez que as experiências afetivas estão ligadas às projeções inconscientes intrínsecas às relações” (LYRA; ROLIN, 2021, p.314).

Jung compara o indivíduo que emergiu de uma condição esquizofrênica a um terreno que, depois de uma guerra, guardasse ainda sob o solo explosivos dentro de cápsulas. Não será difícil tropeçar em massas condensadas de afectos. Um choque, embora pequeno, poderá levantar labaredas que atinjam núcleos possuidores de maiores cargas afetivas e produzir uma ativação intensa do inconsciente, colocando em perigo o equilíbrio a duras penas conquistado. (NISE, 1992, p.19)

Isto posto, à Dra. Silveira não lhe interessava somente a afetuosidade enquanto uma expressão amorosa desenvolvida entre os seres (embora estivesse ciente da mobilização que tal força produz), mas ela estava atenta ao fato de que um afecto poderia tanto ser acionado com o simples pronunciar de uma palavra e engatilhar uma crise psicótica como, em meio a

⁶³ Bibliografia complementar sobre as definições do verbete *afecção* podem ser encontradas no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

um ambiente de escuta, cuidado e atenção como o da STOR, fazer emergir uma afecção alegre e esta, por sua vez, corroboraria a vontade de agir, pensar e existir, e a consequente melhora no quadro clínico da pessoa (com esquizofrenia), proporcionando a retomada da vida em sua integralidade (NISE, 1992, p.75).

A Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação não era um espaço despretenso, mas, como dissemos acima, um ambiente cuidadosamente pensado, centrado na *relação* entre a figura do monitor (artista), as ferramentas da arte e da psicanálise junguiana e os clientes da Dra. Nise. Neste ambiente, eram criadas situações de fomento de ação e expressão através da criação de imagens⁶⁴, respeito às singularidades e experiências dialógicas de escuta mútua, o que fez emergir circunstâncias positivamente transformadoras em que as pessoas são valorizadas pelo que são e por suas escolhas. Portanto, a STOR foi um ambiente onde eram instauradas situações relacionais em que constelavam afecto, ação e criação de imagens (artísticas), com o objetivo de gatilhar processos de subjetivação liberadores.



Lembrando algumas ideias de Foucault, pode-se dizer que estas proposições implicam conceber a vida como arte; a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevem da estética e da política. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos anos 1960-70 – visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida. (FAVARETTO, 2014, p.16),

Por outro lado, sabemos que o artista, à semelhança do esquizo, é o indivíduo que se coloca em *situações* de intensidade caotizante a fim de instaurar estados de criação. Enquanto o artista o faz conscientemente, o esquizo atravessa operações coatizantes inconscientes. Sabemos que o mergulho no caos provoca transformações psicossomáticas, e o corpo (do artista e do esquizo) intensifica-se de tal modo que as coisas do mundo o afectam frontalmente. Nesse estado de intensidade e aberto às afecções, o corpo faz com que um som, uma palavra, uma imagem ou uma cor abandonem sua função no real para tornarem-se signos-afecção. *Ouçó um pássaro cantar repetidamente como um metrônomo, e este som cria em mim uma afecção; meu corpo se desfigura e o que emerge é a carne viva do trauma do assédio psicológico coletivo.* São esses signos-afecção que tanto o artista quanto o esquizo fazem circular em suas criações e delírios. Provocar situação de estados de intensificação caotizante, como diz José Gil “deseestrutura, desmonta, destrói padrões, esquemas conhecidos e confortáveis” (GIL, 2018, p.425), para criar novos territórios criativos ou psicóticos.

64 Os ateliês de artes de Engenho de Dentro coordenados pela Dra. Nise da Silveira contemplavam majoritariamente a pintura, o desenho e a cerâmica.



Resumindo: a produção do caos, o mergulho no caos são condições fundamentais de criação do novo. A força devastadora do caos varre e destrói os estratos habituais do pensamento, das afecções, da linguagem, provocando um vazio a partir do qual se contrói a singularidade. Mas como se constrói ela? Porque entrar no caos implica múltiplos riscos que podem comprometer a obra. Um risco recorrente é, por exemplo, o da loucura - que leva ao desmoronar do processo criativo. (GIL, 2018, p.427)

Como então não se perder na loucura, mas transformar o substrato caótico em energia criadora? Buscando, no encontro entre o caos e o corpo, criar um ponto de orientação, encontrar um ritmo, perceber o que se repete e torná-lo refrão (ritornelo), enfim, criar um cosmo. Mas, para isso, as operações que se instauram nesse percurso diferem entre o artista e o esquizo. O artista, enquanto caotiza, lança seu fio de Ariadne em direção a um novo território, para que transforme os signos-afecção nas imagens singulares de suas obras de arte. Por sua vez, o esquizo, que teve seu fio de Ariadne rompido no exato momento de seu mergulho caotizante, vê-se à deriva, contando apenas consigo e com o emaranhado que outrora constituiu um percurso. Sem pontos de ancoragem e sem território no horizonte, seu corpo, emaranhado por um fio, vai se desatando e põe-se a tecer uma nova atmosfera, para aí fazer circular as forças e os signos-afecção. É nessa nova atmosfera (uma situação cósmica dentro do caos) que os signos-afecção serão combinados, que constelações de fragmentos heterogêneos se tornarão sistemas provisórios de orientação e que um ritmo será composto. O esquizo não sai do caos, mas cria um *fora dentro* do caos, um *caósmo*.

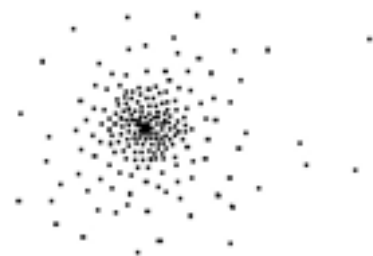
No campo do urbanismo internacional, a prática de criar situações é conhecida e amplamente difundida, e sua gênese contemporânea remete à Internacional Situacionista, movimento francês liderado por Guy Debord, que surge por volta de 1952, e, no Brasil, ao artista Hélio Oiticica, com seu Programa Ambiental - Parangolé. Em ambos os casos, a relação entre corpo, sociedade e cidade é elemento essencial para a proposição de ações e ambiências que envolviam participantes aleatórios, com o propósito de: 1) romper com uma suposta passividade social produzida no seio da sociedade do espetáculo, inerente ao capitalismo em ascensão - massificação da propaganda e veículos de comunicação de massa; 2) criticar o urbanismo funcionalista proposto pela Carta de Atenas⁶⁵, o que, segundo os situacionistas, provocava tanto o condicionamento e a alienação social quanto servia de dispositivo para a publicidade e para

⁶⁵ Foi um documento elaborado durante o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (1933), que definia os princípios do urbanismo funcionalista dividindo as cidades segundo as funções: habitar, trabalhar, recriar, circular. Foi desenvolvida e revisada por Le Corbusier que a publicou em 1943.

o espetáculo; 3) reapropriar-se da experiência cotidiana através de experiências lúdicas.

Para lidar com tais questões, o grupo francês criou os seguintes procedimentos: 1) *a deriva*, que consistia em caminhar aleatoriamente pela cidade, sem um objetivo específico; 2) *a psicogeografia*, que configurava-se como uma disposição corporal-perceptiva para a realização das derivas e consistia numa espécie de geografia *afetiva* [imagem 21], definida “como um estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (JACQUES, 2012, p.212); 3) o *desvio*⁶⁶ ou subversão de signos da cultura e da arte; 4) e, como principal deles, as *situações*⁶⁷, que eram ambiências efêmeras construídas de forma deliberada a fim de transformar o “cenário material da vida e os comportamentos” (DEBORD apud JACQUES, 2012, p. 211), tornando o “espectador do espetáculo” um vivenciador ativo.

No caso do artista brasileiro, a relação entre corpo e ambiente na criação de situações se deu, primeiramente, com o Parangolé, projeto que Oiticica entendeu como sendo um Programa Ambiental e que consistiu na partilha, com participantes, da experimentação corporificada das ambiências vividas por ele no Morro da Mangueira (JACQUES, 2012, pp.171-180). Hélio Oiticica foi um desses artistas que desestabilizaram os cânones da arte ao romper com a representação pictórica e com a estetização da vida, criando obras ambientais [imagem 22] que exploravam e ampliavam a experiência sensorial e perceptiva com o objetivo de descondicar



66 Segundo a Internacional Letrista (movimento que antecede a Internacional Situacionista), citada por Berenstein Jacques:

Abreviação de expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais e passadas, em uma construção superior de ambiente. Nesse sentido, não pode haver pintura ou música situacionistas, mas um uso situacionista desses recursos. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas.” (JACQUES, 2012, p.242)

67 Em seu livro *Elogio aos Errantes* (2012) Paola Berenstein Jacques apresenta o conceito de situação como:

(...) No primeiro número da revista da IS, em 1958, eles publicam as seguintes definições: situacionista “que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo “que se dedica a construir situações”; situação construída, “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”. A tese central situacionista era a de que, por meio da construção de situações se chegaria à transformação revolucionária da vida cotidiana, (...) (JACQUES, 2012, pp.211)

o público - agora participador⁶⁸ - e fazê-lo elaborar suas sensações emergentes, estimulando uma consciência ética e política supostamente perdida (supra-sensorial⁶⁹). Nesse percurso, Oiticica propôs *MUNDO-ABRIGO* (1973), conceito em que o artista define o mundo como lugar de experimentação e liberdade criativa. Nesse contexto, surge o projeto *Delirium Ambulatorium*, cuja proposta consistia em realizar caminhadas criativas pelas cidades - os grandes labirintos -, onde Oiticica buscava inspiração para seus trabalhos e suas narrativas errantes, estas chamadas por ele de “delírios concretos”.

Segundo Terry Smith, as características situacionais da contemporaneidade são definidas por “priorizando o momento em vez do tempo, a experiência direta da complexidade múltipla em vez da simplicidade singular da reflexão distanciada”⁷⁰ (DOHERTY, 2009, p.13). Na edição *Situation* da coleção *Documents of Contemporary Art*, editada pela *Whitechapel Gallery* de Londres, as contribuições de artistas e pensadores contemporâneos, organizadas em 5 subtemas por Claire Doherty, pretendem refletir sobre os modos como “os artistas contemporâneos “respondem a, produzem e desestabilizam o lugar e a localização”⁷¹, compreendendo o termo *situação* como “um conjunto de condições no tempo e no espaço”⁷². Nesses termos, outra contribuição relevante para pensarmos o conceito de *Situação* reside no borrão fronteiro que se instaura entre arte e vida, com as propostas do grupo Fluxus e com os *happenings* [imagem 23] e as *activities*, que, segundo seu criador, o artista Allan Kaprow:

68 Em seu livro *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986, p.103) Hélio Oiticica pontua:

(...) O conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior - esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desaleitar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio “fazer” da obra seria violado, assim como a “elaboração” interior, já que o verdadeiro “fazer” seria a vivência do indivíduo.

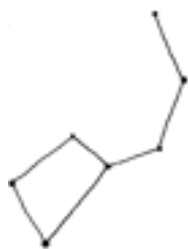
69 Segundo Sheila Cabo Geraldo:

O significado do supra-sensorial na arte era, portanto, coincidente com o supra-sensorial na vida. O participante que penetra, por exemplo, uma das camas-bóides elabora dentro de si, a partir dos estímulos sensoriais, as próprias sensações para além do sensorial, as quais foram despertadas por qualquer um dos elementos dispostos. (GERALDO, 2021, p.480)

70 “prioritizing the moment over time, direct experience of multiplicitous complexity over the singular simplicity of distanced reflection.”

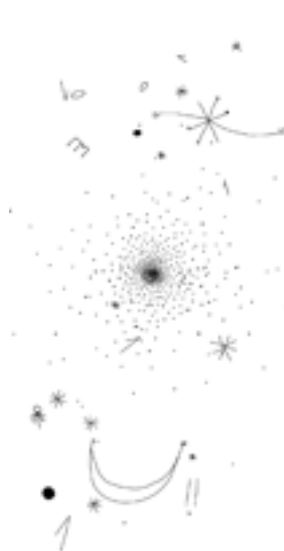
71 “respond to, produce and destabilize place and locality”

72 “a set of conditions in time and place”



Um happening é uma montagem de eventos executados ou percebidos em mais de um momento e lugar. Seus ambientes materiais podem ser construídos, retirados do que estiver disponível ou levemente alterados; do mesmo modo, suas atividades podem ser inventadas ou lugares-comuns. Um happening, diferentemente de uma representação teatral, pode ocorrer em um supermercado, enquanto se dirige pela estrada, sob uma pilha de trapos ou na cozinha de um amigo; o tempo pode se estender por mais de um ano. O happening se executa de acordo com um plano, mas sem ensaio, repetições, nem público. É arte, no entanto, está mais próximo da vida.⁷³ (KAPROW, 2013, p.63) Tradução livre do original

Tânia Rivera, por sua vez, recorre ao termo *situação* para denotar as complexas linhas de força que estão em jogo na emergência de Bispo do Rosário como artista contemporâneo, enquanto interno de uma instituição manicomial. Segundo ela, sua história de vida, sua vivência no internato, as relações com os funcionários do manicômio, assim como com artistas e curadores que frequentavam seu lugar e com ele dialogavam, ecoam em suas obras e gestos; ecoam nos espaços que ocupava e por onde transitava. Vemos Bispo fractalizado em todos os lugares: nas obras, na notícia do jornal, nas paredes da cela-ateliê, na memória e imaginário dos funcionários, no circuito contemporâneo de arte. É como uma partícula que entra em entropia lancinante, deixando rastros de seu colapso com e no mundo. Ela diz:



Tudo está mesclado: as celas do hospício, a vida e suas condições de segregação. Paredes e coisas, o mundo e a arte. Não há tampouco alternância entre figura e fundo, como na Gestalt. Tudo é simultaneamente figura e fundo; material de construção e obra construída. Nada mais distante da “boa forma” a conformar-se imediatamente diante de um (bom) olho.

Em tal conformação, cada elemento parece em vias de fundir-se ao espaço e de se mesclar com os demais elementos, em movimento, impedindo a marcação de um lugar único para o sujeito da representação (aquele da cena estruturada pela perspectiva, como já notamos). Neste sentido, tudo está fora e dentro, como dizia Mário Pedrosa da “percepção” de clientes de Nise da Silveira. Não se trata no entanto, de um sujeito dissolvido no mundo, a desaparecer em proveito da realidade. Ao contrário, trata-se de uma operação de dispersão, uma operação de esquizoidia, que dissemina o sujeito nos elementos plurais do mundo, ou seja, lança-o, fragmentado, como sementes a contaminar os elementos do mundo de modo a fazê-lo acontecerem como sujeitos - espalhados em acontecimentos pontuais que não se unificam em

Un happening es un montage de eventos ejecutados o percibidos en más de un momento y lugar. Sus entorno materiales pueden construirse, tomarse de lo que se encuentra disponible o alterarse ligeramente; asimismo, sus actividades pueden ser inventadas o lugares comunes. Un happening, a diferencia de una representación teatral, puede ocurrir en un supermercado, mientras manejas por la carretera, bajo una pila de trapos y en la cocina de un amigo, el tiempo puede extenderse durante más de un año. El happening se executa de acuerdo a un plan, pero sin ensayos, repeticiones ni público. Es arte; sin embargo, está más cerca de la vida.

cena, mas nos convidam à errância e à singularidade de cada olhadela, de cada momento em que se vive junto a eles. Ou melhor, trata-se de redefinir o sujeito como disseminação, a surgir a cada instante em que, nas palavras já citadas de Pedrosa, “a obra de arte vive subjetivamente”. (RIVERA, 2023, p. 295)

Em seu texto *Arte contemporânea: opacidade e indeterminação* (2014), o crítico Celso Favaretto sugere que a arte contemporânea procura, desde as vanguardas históricas, passando pelas neovanguardas dos anos 1960 - 1970⁷⁴, *borrar e transgredir a fronteira entre o dentro e o fora da arte, ou seja entre a arte e a vida* (fronteira esta que tende a ser ampliada e restaurada), criando, nesse entretempo de intervenção cultural, camadas de desorientação cujo propósito é fomentar uma vida criativa, a arte do viver. Achamos importante redundar tal afirmação, pois vemos aí, uma vez mais⁷⁵, um *stimmung* esquivo na contemporaneidade: nesses termos, um dos objetivos da arte contemporânea, ao romper as fronteiras entre arte e vida é *desestabilizar a subjetividade e fomentar processos de subjetivação com o objetivo de descondicionar seu público*. Inclusive, o autor recorre à prática psicanalítica para referenciar o processo de elaboração deste gesto de transbordamento e reconfiguração da arte como uma sobrevivência do moderno no contemporâneo, na medida em que o contemporâneo escuta o passado para ampliar o campo de intervenção iniciado pela modernidade - quando questionou a arte e o sistema da arte -, para adentrar o campo social e os comportamentos humanos. No entanto, diz o autor, esse processo reflexivo não se apoia, como na modernidade, numa dialética de embate frontal entre opostos, mas em táticas de composição dialógicas e fluidas; e, nesse sentido (ao não ser frontal em sua crítica e manter as proposições como sub-textos e sugestões), perguntamo-nos até que ponto tais propostas são “eficientes” no que se propõem ou apenas reforçam o estado de instabilidade generalizado e evidente imposto pelos processos de subjetivação engendrados pelo capitalismo contemporâneo e corporações correlatas. Estamos aqui nos referindo àqueles artistas que;

entenderam a criação artística como atividade; algo que ocorre entre arte e vida, e centrado na posição do artista e do ato criador. Para esses artistas, a arte resultava, como falava Duchamp, de um ato, do ato criador, articulado por uma equação em que “o coeficiente artístico é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpressão embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”; isto é, resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário. (FAVARETTO, 2014, p.18)

74 Referimo-nos aqui especialmente aos artistas dadaístas e surrealistas, como também aos artistas do Grupo Fluxus e do Judson Dance Theater, Josef Beuys, Allan Kaprow, Hélio Oiticica, dentre muitos.

75 Citamos, no início deste platô, as experiências de disjunção e dissociação identificadas por Friedrich Jameson nas práticas artísticas das neovanguardas.

Enquanto artistas “livres” e “normais” procuraram desestabilizar hábitos e desorientar as certezas do seu público; em contraste, os artistas “confinados” e “loucos”, que produziam em contexto asilar, onde inevitavelmente arte e vida estão entrelaçadas, buscavam equalizar a instabilidade e criar, para si e com a arte, pontos de orientação, mesmo que provisórios e frágeis, que os permitissem estar no mundo de maneira mais integrada. Nesse sentido, vale recorrer à experiência de Mário Pedrosa no ateliê de Engenho de Dentro, pois interessa-nos resgatar os aspectos relevantes do papel da obra de arte como “espaço de trânsito de afecto”, já naquela época. Segundo Pedrosa, a forma é veículo primeiro de expressão e comunicação, capaz de ativar campos de ressonância sensórios, sensíveis e afectivos que ultrapassam a narrativa racional e os conceitos abstratos. Mas em que consiste sua proposição?

Numa das passagens de seu livro *Lugares do delírio: arte e expressão, loucura e política* (2023), Tânia Rivera relembra que temas como “a oposição eu e não eu, sujeito e objeto, dentro e fora” estão presentes tanto no pensamento de Mário Pedrosa quanto na arte brasileira a partir da década de 1950 (RIVERA, 2023, p.183). Aqui, a curadora, professora e psicanalista recorre à metáfora utilizada por Mário Pedrosa, que compara a decomposição das formas e a desagregação de linhas coloridas à dissociação e despersonalização esquizo para referir-se à fusão entre os corpos, algo que nós, pessoas com esquizofrenia, temos como experiência corporificada⁷⁶. Rivera transcreve um trecho do texto *Arte, necessidade vital* em que o crítico coloca essa ideia de modo evidente:

O corpo é então como uma espécie de campo exterior de sensações, as quais se dirigem e organizam independentemente de nós, como acontecendo a regular distância do nosso próprio eu. A consciência não é mais capaz de se opor a essas sensações, que acabam confundidas com a própria realidade ambiente. (PEDROSA apud RIVERA, 2023, p.183)

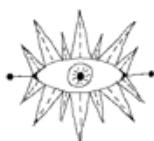
Enquanto a Dra. Nise via teor simbólico e arquetípico na produção de seus clientes esquizos da STOR, em que a abstração estaria para a desorganização assim como a figuração estaria para a reorganização do *self*, Mário Pedrosa compreendia a arte abstrata como a reverberação de uma linguagem universal de um “sujeito despersonalizado que se realiza ao tomar forma, em fusão com o objeto e em comunicação com o outro” (RIVERA, 2023, p.189), operação esta em que as formas e o objeto artístico são mediadores capazes de afectar e colocar em relação autor e espectador. Isso porque, segundo as reflexões de Pedrosa, as formas constituem-se enquanto campo perceptivo próprio. É como se elas tivessem

⁷⁶ Nosso corpo e o corpo do mundo tornam-se um extensão do outro, por isso quando o mundo vibra, nosso corpo-sismógrafo vibra junto; quão necessária são as distâncias portanto.

fisionomia e se expressassem por si mesmas, prescindindo qualquer narrativa ou associação. É dessa equação que Pedrosa atribui valor de comunicação e agenciamento de afetos entre pessoas (RIVERA, 2023, p.193).

Entre nós e o outro, o fenômeno artístico apresenta uma mediação incomparável - o objeto de arte. Ele é dotado precisamente deste poder fisionômico que tão bem compreendemos, que o animal compreende, que a criança compreende, num rosto. A forma permite-nos comparar os aspectos sensíveis e fisionômicos das coisas e dos seres. (PEDROSA apud RIVERA, 2023, p.196)

Uma vez que, na esquizofrenia, os signos ganham em virtualidade e fogem de sua função semiótica ordinária, uma dúvida que se coloca para a discussão desta proposição de Pedrosa, no âmbito das obras produzidas por artistas com esquizofrenia, é se a gramática fisionômica das formas esquizo junto com o artista que delira. A passagem sobre a obra de Emygdio - reproduzida abaixo, e retirada deste mesmo livro de Tânia Rivera - atravessa-nos de duas maneiras a esse respeito. A primeira trata da multiplicidade e das virtualidades expressas nas imagens, qualidade que nos remete igualmente às fotografias surrealistas tomadas em múltiplas exposições e mesmo ao nosso trabalho de video-performance *EO| cena 26| Incorporal*⁷⁷ [imagem 08], obras já citadas no platô LUNAÇÕES, quando tratamos da percepção esquizo. O segundo atravessamento refere-se à maneira como o texto estrutura a composição à imagem de uma constelação - estrelas em vários espaço-tempo que se ligam entre si:



Em vez de ver tridimensionalmente de acordo com a geometria euclidiana, o artista veria “com facilidade um objeto simultaneamente em vários lugares, embora não os deixe jamais sem ligações entre si”. Mesclando coisas vistas em épocas e lugares diferentes, em total liberdade em relação aos elementos exteriores, ele exercitaria uma “objetividade autônoma” - na expressão que Pedrosa atribui a Prinzhorn, mencionando-o pela primeira vez em sua obra. (RIVERA, 2023, p.204)

A realidade contemporânea difere do contexto manicomial de confinamento e isolamento que serviu de base para algumas das investigações de Mário Pedrosa enquanto formulava sua tese de doutoramento - *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1952) -, e para a elaboração das diversas teorias ligadas à arte e à saúde mental. Nesse sentido, vale ressaltar que a pessoa com esquizofrenia não está sempre em estágio psicótico, assim como vive em meio à sociedade e à cultura de seu tempo, de modo que, nos momentos de “estabilidade”, podemos elaborar o que nos

⁷⁷ Trabalho feito com um conjunto de lentes pinhole em movimento na frente do obturador da câmera, que fazem os corpos se multiplicarem na imagem, saltarem de um canto do enquadramento para o outro.

acontece e nos empenhar em nos abrir para o mundo e deixar-nos atravessar por aquilo que nos interessa, nos alegra e nos nutre, sem transformar a arte (sempre), num passatempo prazeroso - como afirma o crítico Pedrosa ao referir-se às obras dos artistas de Engenho de Dentro -, ou em uma expressão da experiência interior e em uma fórmula terapêutica. Nesses termos, a criação nem sempre é fruto de excreção; também há vontade criadora no artista esquizo, e a arte torna-se um lugar de experimentação e investigação, um lugar de exercício de pensamento e de construção de analogias, de criação de camadas de significação e de desvios, a fim de (no meu caso particular) abrir as distâncias, não nos expor totalmente, não mostrar diretamente o trauma como quem se põe a nu frente ao psicanalista ou como quem grita sobre um assédio coletivo nos *stories* da rede social. Nesse sentido, é salutar compreender - assim como nos propõe Rivera, a partir de sua leitura de Mário Pedrosa - o lugar político ocupado pela pessoa da loucura, tanto no que tange à sua abertura ao outro quanto como uma crítica ao racionalismo moderno.

Como vimos, as formas, enquanto agentes de afecção, são capazes de engendrar processos de subjetivação, assim como afirmou Mário Pedrosa. No contexto da esquizofrenia, o caráter polissêmico do objeto artístico é ainda mais aberto e múltiplo e geralmente escapa às interpretações ordinárias; portanto, para compreendê-lo como agente comunicacional, importa, para uma pessoa esquizo, poder diferenciar o que a “obra diz” da “intenção do artista” ao criá-la. Cada elemento envolvido na situação em que o trabalho é visto informa a experiência de fruição artística da pessoa esquizo. Uma cadeira numa casa ou numa revista é diferente de uma cadeira no contexto de assédio moral na rede social - ela não remete apenas ao gesto de sentar-se, ao signo ou ao seu conceito, mas carrega o imbricamento situacional subjetivo-objetivo que toda a experiência comporta; é essa relação entre interior-exterior, entre arte-vida que a pessoa da esquizofrenia corporifica.

não precisamos passar por experimentações de laboratório para perceber as coisas, as formas, sem indiferença, ou fisionomicamente. Eles não precisam ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a “cara” das coisas. Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora. Daí é que tão espontaneamente, tão facilmente se deixam levar por uma atitude estética; e quando são dotados de talento plástico, realizam obras de causar admiração. (PEDROSA apud RIVERA, 2023, p.209)

Isso posto, embora Nise da Silveira e Mário Pedrosa compreendessem, por vieses distintos, o lugar da arte na produção de artistas neurodivergentes, tanto a psiquiatra quanto o crítico de arte são unânimes em afirmar o quanto as pessoas com esquizofrenia não estão anestesiadas para o mundo, o quanto os artistas esquizos são atravessados pelos afectos e como

a arte, o contexto e seus corpos vibram em uníssono. Da experiência com os artistas de Engenho de Dentro, o crítico Mário Pedrosa pensou a arte como objeto mediador entre eu e outro, uma arte dotada de poder de afetação, e, por isso mesmo, uma arte aberta como um exercício de alteridade. Seu termo *Arte Virgem*, segundo Tânia Rivera, desloca a produção artística da pessoa da loucura do espontaneísmo ao rigor construtivo e permite Pedrosa “afirmar o lugar do sujeito a se fazer na arte, de acordo com as formulações da fenomenologia, mas acentuando a crítica ao sujeito racionalista para fazer oscilar tal ‘lugar’ em direção ao ‘fora’ onde está o outro” (RIVERA, 2023, p.211). Por sua vez, os agenciamentos entre arte e vida, imbricados pela Dra. Nise da Silveira ao fomentar, em sua STOR, *situações* terapêuticas centradas na figura do artista⁷⁸ e no ato criador (assim como os artistas das vanguardas e neovanguardas aqui referenciados), também tinham como objetivo fomentar processos de subjetivação - o cliente esquizo, ao participar ativamente na situação terapêutica, é agente da sua própria mudança. Nesse caso, o trabalho artístico não visava desterritorializar o espectador/participador a fim de trazê-lo à consciência (ética e política), mas territorializar o artista e capacitá-lo navegar os seus próprios processos de subjetivação. Por meio de uma abordagem que recusa tanto a racionalização excessiva da arte quanto sua interpretação exclusivamente patológica, e ao enfatizar a dimensão sensível da forma, tanto Pedrosa quanto Nise propuseram uma reconfiguração do estatuto da forma artística e construíram um espaço no qual a arte deixa de ser apenas representação e passa a ser *modos de colocar em relação*, onde a alteridade se expressa, afeta e transforma.

Por fim, cabe-nos ressaltar que, enquanto as circunstâncias que emergiam nos ateliês da STOR em Engenho de Dentro configuravam-se como consequência de *situações* relacionais que fomentavam a reterritorialização de seus clientes por meio de práticas artísticas, no âmbito da arte, as *situações* propunham o caminho inverso, qual seja: por meio de práticas errantes de deriva, desvio e consciência perceptiva, os artistas propunham a desorientação e a desterritorialização das subjetividades anestesiadas pelo cotidiano desencarnado e espetacular da vida contemporânea face ao capitalismo (JACQUES, 2012). Enquanto Nise usa a arte para territorializar; os artistas “normais” propõem uma arte desterritorializadora. Dito isso, cabe-nos refletir sobre as consequências de práticas artísticas como estas, quando não são bem conduzidas ou quando são propostas fora de contexto adequado, as quais podem levar pessoas psicóticas a estresses desnecessários, à dissociação e ao sofrimento intenso.

⁷⁸ Aqui nos referimos tanto ao artista neurodivergente - que criava suas obras como processo de elaboração de seus traumas e sofrimento -; quanto ao artista monitor, designado pela Dr^a Nise da Silveira para ser responsável por disparar afectos catalisadores que poderiam levar à um quadro de melhora do sofrimento, e ganho de qualidade de vida.

Desde o Renascimento, o humanismo ocidental vem sendo pautado por uma construção cristã do homem e seu livre arbítrio. A partir de Kant, a potência do espírito humano rege a boa consciência e o juízo. Todavia, a partir do século XX, o antropocentrismo é posto em questão, e o que temos é um conjunto de saberes advindos de múltiplos campos epistemológicos que nos mostram que, para além da “vontade” central da boa consciência e intuição, há uma multiplicidade de operadores que emergem da intra-ação de elementos presentes na composição do acontecimento. Por exemplo: com a etnologia, que embasa seus estudos não na preponderância do indivíduo, mas na preponderância do grupo; e, inclusive, mesmo depois de batalhas intensas e consolidadas da população LGBTQIAP+, se olharmos para o estudo de gênero, constataremos que ainda “persistem as dimensões eminentemente masculinas dos relatos históricos e das representações em detrimento de outras possíveis ramificações no seio das dinâmicas sociais” (SADIN, 2013, p.131).

Na modernidade, as técnicas de corpo estavam empenhadas na imaginação e no desenvolvimento de extensões e próteses. Na atualidade, os afectos e os perceptos são intensificados de modo que o corpo aberto entra em “conexão imediata com o mundo através de intensidades inconscientes” (GIL, 2018, p.402). É deste modo que os corpos, no que há de diferenciação, tecem com outros corpos o maior número de conexões por onde passam forças e agenciamentos capazes de construir outros e novos mundos; mas também é por meio de tais conexões imediatas que a imaginação pode ser colonizada, e o sujeito, confundido com o mundo, acaba por ser fractalizado no espaço-tempo digital-material, fazendo emergir um ser orgânico-sintético e um inconsciente maquínico, em que as faculdades humanas são combinadas com faculdades outras-que-humanas, reiterando um humor coletivo e plural. Essa crescente digitalização da vida fragmenta e desterritorializa a experiência espaço-temporal⁷⁹, impondo camadas artificiais de situações pré-concebidas, às quais denominamos “*situações digitais*”, nem sempre coerentes ou baseadas em relatos factuais. Essas “*situações digitais*”, como veremos adiante, são criadas com o propósito de induzir os sujeitos a uma (re)ação e correspondem ao conjunto operacional de instruções algorítmicas que performam, no escuro do aparelho, uma ação de composição com imagens-afecção (como os memes, por exemplo) visíveis no fluxo cinemático e iluminado da tela.

79 A experiência cotidiana contemporânea alia a vivência no mundo material e sua extensionalidade concreta, com a vivência no mundo digital, de natureza representacional e efêmera. Vemos, por exemplo, muitas pessoas em lugares de trânsito, tais como ônibus e metrô, mergulhadas no que sucede no espaço digital das telas. A janela do ônibus agora é digital, e é capaz de transportar a pessoa para outro espaço-tempo. O mesmo se dá com o tempo da espera, que torna-se povoado pelo tempo acelerado da imagem-luz... perde-se contudo, a escala da contemplação.

Por sua vez, o capitalismo, em sua face semio-cognitiva, lucra atuando nos processos de subjetivação. Segundo Franco Bifo Berardi, nesse sistema de produção, a padronização dos processos cognitivos submete a imaginação ao formato conectivo (BERARDI in BOEVER, NEIDICH, 2013, p.11), e o inconsciente cultural é operacionalizado ao sabor de demandas institucionais e corporativas, transformando a complexidade da vida em fragmentos geridos por operações maquínicas. Tal emaranhamento entre sujeito e rede telemática, promovido pelas plataformas, é, portanto e desafortunadamente, mediado por um conjunto de interesses que nos escapam. Utilizando, especialmente, as ferramentas de tecnologias da informação e imagens, ele (o sistema capitalista) produz, principalmente, meios de modificação comportamental que fomentam menos o pensamento e mais a homogeneização cognitiva, numa espécie de colonização cognitiva em escala planetária. Mas como ele faz isso? Como o capitalismo tem a capacidade de cooptar, inclusive, os atos revolucionários que pretendem confrontá-lo, a criação de situações, incluindo a prática da errância, tornou-se fundamental para produzir lucro por meio do uso de duas de suas ferramentas mais populares: as buscas na internet e as redes sociais⁸⁰.

Retornemos ao exemplo dos artistas dadaístas, surrealistas e situacionistas, a fim de comparar suas práticas de errância com o que acontece hoje em dia na fruição urbana. Há pouco mais de duas décadas, perder-se no ambiente urbano era considerado uma prática revolucionária contra o funcionalismo da cidade: descobríamos seus equipamentos - as praças, os parques, cinemas de rua -; podíamos optar entrar numa rua arborizada, ver pessoas, viver suas idiossincrasias; éramos afetados por esse encontro, muito embora, já naquela época, houvesse espaços destinados à propaganda, não éramos rastreados por elas quando cruzávamos seu caminho. Não recebíamos folhetos de marketing dirigido em todos os faróis. Não éramos seguidos por todos os vendedores de rua e nem pelos anunciantes fornecedores do restaurante onde almoçávamos. Estar distraído e relaxado naquela cidade não nos tornava reféns da máquina capitalista; e, se assim o fosse, a psicogeografia poderia se configurar como uma ferramenta crítica importante, porque nos tornaríamos metaconscientes dos afectos que iam sendo corporificados durante nossa caminhada.

80 Deleuze e Guattari, em seu tratado sobre nomadologia, nos ensina que o nômade conhece o território onde vive, e os caminhos e trajetórias que desenha para se mover de um ponto a outro (por exemplo de um poço artesiano à uma vizinhança próxima) é o que mobiliza a sua vida. Esse caminho não é demarcado por ruas, edificações, mas é realizado num tecido liso demarcando as linhas efêmeras de suas trajetórias provisórias. Contudo, e paradoxalmente, segundo os filósofos, o nômade não pode ser caracterizado pelo seu movimento, porque ele se agarrou àquele território liso onde habita, mas pela velocidade (mesmo que lenta) com que se move. É essa velocidade intensiva como um vórtex ou turbilhão (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

No seu início, a internet também foi compreendida como um espaço liso onde poderíamos navegar segundo um rizoma de linhas e caminhos fluidos chegando a determinados pontos da rede por inúmeros caminhos possíveis, no entanto com a criação de ferramentas de busca e navegação, esses caminhos passaram a ser gerenciados por grandes corporações que por sua vez tanto determinam os trajetos quanto o que iremos encontrar ao longo do percurso.

Hoje, ao contrário, a cidade é inteligente e conectada, e os sujeitos estão (em parte de seu tempo) à deriva numa interação que oscila entre distração e atenção, entre espaço físico e mundo digital. *Gadgets* e aplicativos são desenvolvidos com o intuito de nos levar, de modo eficiente, de um lugar a outro; *smart-cameras* mapeiam nossos rostos e fluxos, sem, contudo, nos garantir acesso equânime à segurança. O geolocalizador em nossos celulares indica, com precisão de metros, nossa localização para rastreadores que sequer sabemos para que nos servem. Vemos saltar em nossas telas propagandas que praticamente velam o conteúdo que de fato fomos buscar, e *QR Codes* substituem cardápios em restaurantes e mapas impressos de transporte coletivo. A conexão entre aplicativos no celular e nossa vida cotidiana tornou-se uma engrenagem que produz quantidade avassaladora de dados sobre nossos hábitos, o que, por sua vez, é compartilhado com incontáveis “anunciantes” e corporações que desconhecemos. Temos instaurada uma espécie de gameificação da vida. A perseguição deixou de ser apenas uma sensação para tornar-se um fato concreto e essencial na lógica da eficiência. Na *smart city* o imperativo é ser *smart*! O imperativo é não se perder; as previsões (fruto do aprendizado da máquina sobre nós) incineram a experiência de acaso, assim como alerta Jussi Parikka: mesmo os sonhos “podem ser alucinações com usos epistêmicos eficazes, como o cálculo de aprendizado da máquina sobre o que acontece” (PARIKKA, 2023, sem numeração).



As cidades são e têm sido repletas de luz e imagens, e a esfera urbana de luz e tecnologia tem sido uma parte vital da emergência de uma ligação contemporânea entre os meios de comunicação e a subjetividade. A fotografia traz à luz coisas e acontecimentos, e a própria cidade é cheia de luz e movimento, algo capturado na escrita, na teoria, nas imagens e nos filmes de Siegfried Kracauer, Dziga Vertov e Walter Ruttmann, entre muitos outros. Uma dessas abordagens é a de Farocki sobre a cidade operacional e logística dos transportes em *Counter Music* (2004), bem como o design do espaço interior retratado em *Creators of Shopping Worlds* (2001) - em essência, um filme sobre dados, espaço urbano, design e capitalismo afetivo.⁸¹ (PARIKKA, 2023, sem numeração) Tradução livre do original.

Cities are and have been full of light and images, and the urban sphere of light and technology has been a vital part of the emergence of a contemporary link between media and subjectivity. Photography brings things and events to light, and the city is itself full of light and movement, something captured in writing, theory, images, and films from Siegfried Kracauer, Dziga Vertov, and Walter Ruttmann, among many others. One such take is Farocki's on the operational, logistical city of transport in Counter Music (2004) as well as the interior space design depicted in Creators of Shopping Worlds (2001)—in essence, a film about data, urban space, design, and affective capitalism.

Esse capitalismo afectivo, de que nos fala Jussi Parikka, se torna mais evidente no ambiente das redes sociais. É possível notar as reverberações afectivas que circulam por meio da repetição coreográfica - das dancinhas aos *selfies* -, a replicação dos *memes*, a mesma consternação diante de imagens de destruição, a euforia carnavalesca, da impotência em relação à política e à crise climática, da ansiedade frente a um presente em aceleração, da angústia crescente em relação à violência e à guerra, dos *emojis* e *GIFs* que substituem palavras para expressar sentimentos ou emoções. A crescente digitalização da vida intensifica as interações intersubjetivas disparadas por identificações afectivas, que, por sua vez, são rapidamente partilháveis e assimiláveis através das imagens, uma linguagem mais universal do que a escrita.

Embora o giro afectivo nos ajude a compreender, “interpretar e explicar a ação individual, coletiva e espaço-temporal do ser humano através da circulação discursiva-material de símbolos, estilos e repertórios emocionais que se depositam consciente e inconscientemente na cultura” (GHERLONE, 2021, p.80), a pesquisadora Laura Gherlone, ao analisar o fenômeno de partilha de imagens de dor durante a pandemia de COVID-19, propõe que a fórmula do páthos (*Pathosformeln*⁸²), de Aby Warburg, poderia contribuir para entender a cultura visual e tornar explícito o fenômeno da circulação massiva, em plataformas de redes sociais como *Instagram* e *Facebook*, de imagens que exploram os afectos intensos (como forma de monetização⁸³). Segundo a pesquisadora, a fórmula de páthos nos permite: 1) analisar o imaginário das sociedades contemporâneas, uma vez que as imagens, segundo Warburg, estão impregnadas de emoções e energias (patéticas) que lhes possibilitam transitar através do tempo; 2) reconhecer que Warburg, ao antecipar a centralidade da imagem na cultura visual, de certa forma anteviu o protagonismo da comunicação (patética) por imagens nas redes sociais, espaço onde elas desempenham papel crucial na expressão emocional e na ação coletiva; 3) constatar o poder agencial das imagens, na medida em que são capazes de disparar respostas afectivas nos observadores, *comovendo-os* e levando-os, por exemplo, a organizar protestos e incitar ações coletivas; 4) compreender sua visão sobre a multiplicidade temporal, segundo a qual a não-linearidade da história se reflete nas imagens viralizadas que reconfiguram figuras culturais históricas, mantendo viva sua carga afectiva (GHERLONE, 2012, p.84).

82 Como veremos no platô Cartas Celestes, a *Pathosformel* de Aby Warburg é a principal força vinculante de seu Atlas Mnemosyne. Segundo George Didi-Huberman *Pathosformel* é a expressão da “força nas formas, “algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.173). E para Giorgio Agamben, a *Pathosformel* “torna impossível separar forma e conteúdo, pois designa a intrincação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.174).

83 Adendo nosso, pois sabemos que, a lógica da economia algorítmica privilegia conteúdos de forte impacto emocional, onde a intensidade afectiva sustenta a visibilidade da imagem e sua replicação, o que, por sua vez, reforça a lógica warburguiana que afirma que a imagem é portadora e transmissora de energias emocionais intensas.

Em seu livro *A economia contra si mesma: por uma arte anticapitalista do acontecimento* (2024), Brian Massumi aponta que, segundo Foucault, a partir dos anos 1990, com a desregulação dos mercados neoliberais, o sujeito deixa de ser definido por sua posição na comunidade e passa a ser compreendido como um sujeito empreendedor (de si mesmo), que investe ativa e afetivamente na própria vida e que tem, como forma de administração (de si), a “arte criativa da escolha” (MASSUMI, 2024, pp.36-37). Essa descrição guarda semelhança de enunciação com o movente e com as intenções dos artistas das décadas de 1960-1970 que apresentamos acima, os quais propunham uma arte que fomentasse uma vida criativa. É o capitalismo cooptando a crítica.

Acontece que, sob o capitalismo, nem sempre essa escolha se dá como se supõe, por cálculo racional ou vontade, mas segundo os humores imbricados pela situação⁸⁴. Mas o que são esses humores? Imaginemos que este sujeito carrega no seu infra-nível interior (ou seja, “dentro de si”), elementos racionais e afetivos em intra-ação (que agem uns com os outros). A coimplicação e comovimentação entre os elementos do infra-nível e os elementos da situação se expressam como humor no nível do indivíduo (MASSUMI, 2024, p.19). Isso implica que o afecto está irremediavelmente atrelado tanto às escolhas individuais quanto aos acontecimentos externos. É nesse sentido que Foucault propõe a indissociabilidade entre afecto e racionalidade como algo inerente à condição humana sob o capitalismo (MASSUMI, 2024, p.21).

Mas o que é uma escolha imbricada pelo ambiente capitalista? É aqui que entram as situações que mencionamos. O sistema capitalista funciona por especulação e excitabilidade contínua, e a internet é um ambiente criado artificialmente e propício para instaurar situações dessa natureza, pois a *navegação online* funciona como um *videogame*⁸⁵, em que uma imagem excita nosso aparelho sensorio-motor provocando uma reação. Especialmente as redes sociais e demais formas de *networking* são os termômetros informais do humor socioeconômico e cultural (MASSUMI, 2024, p.26), porque, ao emaranhar uns aos outros, sistema e indivíduos devem juntos - daí sua *vocação relacional*. Na medida em que o indivíduo circula pelo ambiente da internet, uma série de dicas e sugestões é matematicamente calculada e formalmente posicionada no fluxo cinemático da interação com a tela, de modo que ele (o indivíduo) não tenha a consciência de que sua experiência perceptiva está sendo modulada. Esse condicionamento

84 Aqui retomamos a reflexão em torno da ideia de situação. Antes pensamos as situações criadas no ambiente de cuidado e escuta da STOR instauradas pela Dr^a Nise da Silveira. Agora procuraremos refletir sobre as situação majoritariamente agenciadas no ambiente do capitalismo.

85 “Farocki compara a navegação ao espaço estruturado do videogame ao referir à afirmação de Galloway de que a continuidade sucessiva da navegação digital exemplifica o conceito deleuziano de imagem-ação.” (BROADEY, 2023, p.6) Tradução livre do original

advém da combinatória entre os hábitos (acumulados pela mineração de dados) e os interesses engendrados pelo capital; é assim que os algoritmos vão tecendo suas “*situações digitais*”.

O que chamamos “situação digital” é um conjunto de elementos que compõem operações realizadas no interior de aparelhos tecnológicos, como celulares e computadores, e que envolve, além do equipamento propriamente dito, instruções algorítmicas, interface de mediação (um aplicativo de comunicação e interação em rede), volume de dados, imagens, texto, corpo e afecção. Assim como no caso da Internacional Situacionista, as *situações digitais* criadas no contexto das plataformas sociais - que podem configurar-se como vídeos virais, *trend topics*, organização de marchas e eventos massivos, protestos *online*, *hashtags*, dentre outros -, também envolvem atividades temporárias; também demandam a reorganização perceptiva da experiência; também usam a participação (*likes*, comentários, compartilhamentos) e o cotidiano (o espetáculo da vida privada) como elementos centrais de sua dinâmica existencial. Porém, no caminho inverso ao proposto pelos situacionistas, as *situações digitais* não pretendem emancipar os sujeitos, mas capturá-los na produção incessante de espetáculo. A situação digital é menos produzida pelos indivíduos do que por algoritmos que visam modular os comportamentos. No situacionismo, o vivido fomenta a experiência crítica como fonte de transformação; nas *situações digitais*, a representação é replicável infinitamente a fim de alimentar o espetáculo passível de ser monetizado - *stories*, *feeds*, *timelines*; a métrica da visibilidade informa que só existe aquilo que foi compartilhado. No situacionismo, a percepção é agenciada com o propósito revolucionário de reorganizar os desejos, enquanto as *situações digitais* são programadas para instrumentalizar a percepção, criando hábitos de engajamento, previsibilidade, tendências e consumo. A situação digital intensifica o espetáculo criticado por Guy Debord, na medida em que se constitui como estrutura técnica de mediação, representação e controle, baseada na substituição da experiência por sua imagem e na organização social através de volumes de dados.

Essas *situações digitais* têm como propósito induzir pessoas à ação; nesse sentido, são, por um lado, situações performativas - porque colocam o sujeito em ação - e são operacionais, na medida em que se utilizam tanto de operações e instruções maquinicas quanto da capacidade de mobilização do afecto para induzir uma pessoa a realizar uma ação específica (como aquela “escolha” que mencionamos a pouco). Daí as obras de Harun Farocki [imagem 24] e Hito Steyerl [imagem 25] serem tão atuais, pois ambos os artistas procuraram retratar a permeabilidade do binômio tecnologia-capitalismo e das imagens nas esferas do cotidiano, da indústria à comunicação.

Diferentemente do que dissemos em relação ao espaço urbano de outrora, quando entramos na internet, mesmo que seja com um objetivo específico, deixamos rastros da nossa passagem. Sabemos que grande parte das atividades realizadas no computador ou celular será vigiada matematicamente pelos rastreadores. Com esses dados coletados, as *situações digitais* são maquinicamente projetadas para alimentar nosso *feed* com toda a sorte de imagens-afecção⁸⁶, a fim de compor cadeias de afectos capazes de atuar nos processos de subjetivação não mais por meio de estímulo/reação, nem por punição/recompensa, como nos modelos de condicionamento das sociedades disciplinares (muito embora isso ainda aconteça), mas por meio de insinuações e induções. Portanto, tais imagens devem mobilizar a percepção de tal modo que a experiência sensorial deixe de ser criada exclusivamente pelos sentidos e passe a ser fruto também de uma espécie de alucinação (ou fabulação). Nesse contexto, e assim como nos sugere Giselle Beiguelman, a imagem se configura como um dispositivo - no sentido proposto por Foucault e atualizado por Giorgio Agamben (BEIGUELMAN, 2021, p.39) e Gilles Deleuze.



Essa forma de condicionamento, que modula o comportamento ao implantar pressuposições e ativar tendências em uma situação aberta de encontro, é conhecida como *priming*. O *priming* opera menos por meio de reação ao estímulo do que por dicas cuja força é situacional. O *priming* aborda posturas-limiar (pressupostos) que guiam a entrada do participante na situação, bem como as tendências associadas que, por meio do encontro, orientam o participante. (...)

O *priming* é uma arte de ênfase situacional. Ao manter seu *modus operandi* afirmativo, ele funciona por incitação ou gatilho, em vez de punição e recompensa. Ele induz a participação, em vez de impor uma forma. E traz algo à vida na situação, em vez de tirar a vida para fazê-la se conformar a um molde. O *priming* é um modo de poder indutivo. Ele induz. E permite que coisas venham à tona, em vez de confiná-las. Em uma palavra, o *priming* é um mecanismo de *ontopoder*.

(...) Seu afastamento de procedimentos normativos-disciplinares duros faz dele um mecanismo exemplar de *soft-power*. (MASSUMI, 2024, pp.47-49)

86 Aqui nos apropriamos do termo cunhado por Deleuze para nos referirmos à um tipo de imagem e de composição de imagens, tanto no *feed* de redes sociais quanto no resultado de ferramentas de busca, que foram maquinicamente montadas, e de modo exclusivo para cada pessoa, com o propósito de excitar um estado afectivo. Essas imagens-afecção podem ser traduzidas como os *memes*, imagens de guerra, agitação política, auto-ajuda, produção artística e cultural, *wellness*.

Grosso modo, segundo Gilles Deleuze e sua teoria sobre cinema e pensamento, a imagem-afecção corresponderia à imagens que representam, ou fomentam no espectador, um caráter subjetivo, por isso o filósofo começa a sua reflexão, aproximando a imagem-afecção às qualidades presentes no primeiro plano de um rosto capaz de expressar o que pensa ou sente. Ou seja são imagens que propõem tanto uma reflexão - um pensamento consciente sobre algo; quanto uma afecção - a experiência do afecto vivido sem a mediação da consciência, mas de modo visceral (DELEUZE, 1983, p.114). “A imagem-afecção é a potência ou a qualidade consideradas por si mesmas enquanto expressadas” (DELEUZE, 1983, p.125). Uma imagem-afecção, não se limita ao rosto em primeiro ou primeiríssimo plano, mas qualquer objeto com estatuto de rostidade (DELEUZE, 1983, p.128, 132).

Nesse sentido, segundo Massumi, para não sermos servos dos afectos engendrados pelo capitalismo e para confrontarmos seu (onto)poder agindo sobre nós, é preciso intensificar a experiência vivida e fomentar uma política estética dos afectos. Mas como instaurá-la? A experiência se torna mais cheia de vida proporcionalmente ao aumento de intensidade. Isso acontece quando uma situação abriga concomitantemente o maior número de desdobramentos em potencial, ou seja, quando ela amplia o seu pacote de ondas afectivo e o mantém em suspenso. Já aprendemos que cada corpo tem suas tendências, que se comovem como sub-tendências em sobreposição no nível infraindividual; mas, para que a experiência não se configure como uma repetição confinada pelas operações *soft power* de condicionamento capitalístico, a intuição precisa ser convocada, pois, segundo Massumi, ela - a intuição - é uma espécie de racionalidade emaranhada à situação, que não advém posteriormente à percepção, mas concomitante a ela, sem a mediação da consciência. Ou seja, a intuição é um modo de *senti-pen-ser*, um “*pensamento-sensação incorporado em movimento*” que permite que o corpo se abra à situação e à sua multiplicidade virtual em potencial, criando novas paixões, novas tendências, devires e novos modos de confabulação coletiva da vida, visando não o interesse próprio, mas a uma alegria situacional do acontecimento, instaurando uma micropolítica de desejo contra-capitalístico e contra-colonial, assim como a Dra. Nise o fizera em sua STOR (MASSUMI, 2024, p.101). No fluxo do acontecimento, para que a escolha seja, portanto, fruto da intuição, os aspectos racionais - “juízo, hipótese, avaliação comparativa de alternativas, decisão - estavam mutuamente envolvidos no acontecimento com todos os outros fatores co-operantes” (MASSUMI, 2024, p.70) -, mas foi o afeto que permitiu e possibilitou à razão efetuar o corte, a decisão; ou seja, para que o sujeito não seja servo de suas paixões ou das modulações capitalísticas, afecto só não basta: é necessário que ele faça constelar afecto, razão e intuição.

Reforçamos; essa experiência nos faz compreender que os afectos não são intensidades inerentemente pessoais, mas composições situacionais que habitam dimensões da vida social e política e, sendo assim, possuem a força para compor e decompor com a natureza de cada pessoa, a ponto de influenciar outras esferas do campo cognitivo e social. Grosso modo, Massumi acredita que toda situação é relacional, na medida em que se trata da coocorrência e coimplicação de múltiplos fatores e elementos que não são pré-determinados, mas que, de acordo com os afectos agenciados, podem imbricar camadas abstratas no campo concreto do acontecimento, trazendo à tona virtualidades que imprimem movimentos e mudanças.

Contudo, essa proposição parece considerar um campo de experiência coletiva ideal, em que os sujeitos estão completamente implicados na realização do bem comum. Sabemos que, na prática, isso não acontece dessa maneira, basta lembrarmos que, segundo Gregory Bateson em seu livro *Steps to an ecology of mind* (1987), a gênese da esquizofrenia advém justamente da experiência de manipulações e de situações abertas em que a comunicação intersubjetiva se dá de modo ambíguo e paradoxal, sem a possibilidade de metacomunicação, e em que uma das pessoas, não importa o que faça, sempre sairá constrangida. Por sua vez, importante pontuar que, embora tais ambientes digitais sejam mediados por interesses de grandes corporações de tecnologia, a interação entre os usuários também é capaz de produzir afectos alegres ou afectos tristes. Vejamos o que Gisele Beiguelman nos ensina sobre isso.



Controlados por algumas poucas corporações de tecnologia, esses processos distribuem-se capilarmente no tecido social. Alguns teóricos, como Arlindo Machado e Timothy Druckey, entendem esse quadro como neopanóptico, haja vista a assimetria de poder entre a capacidade de grandes corporações, que tudo enxergam, e a nossa para compreender como nos veem e o que fazem com os dados coletados.

Prefiro, no entanto, entender o modelo de vigilância algorítmica como um novo modelo de vigilância, cuja ênfase recai na relação entre os indivíduos, em detrimento do controle centralizado sobre todos do panóptico do jurista inglês Jeremy Bentham (1748-1832). Nessa situação, todos controlam todos, a partir das interações pessoais, e o rastreamento passa a depender da extroversão da intimidade pessoal do sujeito em rede. Isso porque é essa intimidade o “surplus comportamental” com que as corporações, como *Google* e *Facebook*, trabalham, dando concretude ao “capitalismo de vigilância”, como denominou a economista Shoshana Zuboff. (BEIGUELMAN, 2021, p.70)

Ainda buscando refletir sobre a intra-ação dos agentes em rede, trago as contribuições do artista, pesquisador e professor Dr. Guto Nóbrega que, em um relato sobre dois projetos desenvolvidos no âmbito do Laboratório NANO⁸⁷ - quais sejam, *Laboratorium Mapa D2* e *Ecotelemedia* -, lança uma pergunta que nos parece pertinente: “Quais formas de presença podem ser pensadas no contexto de agentes artificiais telemáticos?” (NÓBREGA, 2011, p.85) e, mais a frente, responde:

Nos parece que a questão de presença se passa pela noção de coerência, relevante a organização dos seres vivos (HO, 1993). Presença nos parece implicar, de certa maneira, algum tipo de integração orgânica ao sistema do qual se faz parte. Estamos presentes muitas vezes sem sermos notados. Nos parece então que a capacidade de oscilar entre presença e ausência, capacidade essa intrínseca aos vivos, é essencial para nos colocar em certo lugar de evidência como agente num dado sistema. Vem daí a importância da noção de presença para se pensar um ecologia híbrida de agentes maquímicos e naturais em contextos telemáticos. (NÓBREGA, 2011, p.86)

Entendendo a humanidade tanto como parte da natureza quanto imbricada em rede através desses aparatos artificiais, interessa-nos repensar que qualidade de presença vem sendo fomentada nos ensaios para esta comunidade global-local. Sabemos que, quanto maior a complexidade de um sistema, maior o grau de incerteza que produz e, como parte desse sistema, o humano vive num estado de prontidão, em que atenção e desatenção oscilam tanto quanto a confiança e a desconfiança. Isso significa que os humores do (in)divíduo se agitam em seu infra-nível, aguardando o momento da decisão, da escolha. A internet é um campo fértil para a experimentação e o desenvolvimento da economia da atenção. Nesse ambiente, são lançadas sementes de *priming* que fustigam o indivíduo tanto para a deliberação sem atenção quanto para a cegueira da escolha. Imersos neste estado de corpo em constante estresse, é possível garantir espaço, no ambiente das redes sociais, para escuta e cuidado coimplicados⁸⁸? Nesse sentido, Nóbrega propõe compreendermos este ambiente a partir da ideia de uma ecologia híbrida que contemple a percepção da diversidade de agentes maquínicos e naturais imbricados no sistema, assim como todas as forças que são postas em jogo.

Portanto, uma comunidade que pretenda combater as esferas colonizadoras e opressoras envolvidas nos modos de vida gerenciadas pelos mecanismos *soft power* do capitalismo semio-cognitivo, como acabamos de mencionar, e que, ao mesmo tempo, inclua respeitosa e pessoalmente pessoas cujos modos de ser sejam desviantes - como, por exemplo, o modo de *senti-pen-ser* esquizo -, precisa, inexoravelmente, recobrar o legado da Dra. Nise da Silveira, firmando um acordo de coimplicação, cooperação e afecto que respeite as vulnerabilidades e potencialidades de cada singularidade, evitando quaisquer modos de coação e interesse próprio. Beiguelman cita o trabalho *The Normalizing Machine* (2018) [imagem 26], do artista Mushon

88 Outras questões relevantes, mas que fogem o escopo desta tese ficam aqui registradas como propostas para reflexão futura. A quem e ao quê estamos suscetíveis ao adentrarmos as redes sociais e aceitarmos (cegamente) seus termos e condições de privacidade? Quem protege nossos direitos constitucionais visto que tratam-se de plataformas baseadas fora dos limites brasileiros? A quem recorrer em casos de invasão e vigilância arbitrárias? Como comprovar um crime de hackeamento e injúria quando estamos lidando com linguagens (imagens e algoritmos) que não figuram no vocabulário jurídico? Nesse caso, como diferenciar um assédio moral de um delírio persecutório?

Que ecologia poderíamos imaginar quando o ambiente de tais plataformas é mediado por interesses privados? Seria interessante, ao abrirmos uma página da internet ou aplicativo, termos uma visão panorâmica, antes de tudo, dos demais agentes que compõem o sistema naquele espaço-tempo a fim de gerenciarmos a pequena comunidade que emergirá daquela interação assim como renovar os termos e condições de privacidade a cada vez? Fomentar a migração do estatuto privado para o gerenciamento estatal da internet, com a implementação de um marco regulatório da internet, nos garantiria os direitos constitucionais ou ao menos a possibilidade de uma auditoria? Como podemos escolher com quem e com o que iremos interagir? Como criar uma rede de mútuo respeito das distâncias necessárias que cada singularidade nos solicita? Como não excluir e respeitar a pessoa esquizo na vida e interação em ambientes com vocação paranóica e parasitária como o da economia de dados? Tais perguntas põem em questão a opacidade e incomensurabilidade da rede telemática e das plataformas de redes sociais, que delegam à técnica o poder “de uma expropriação e de uma opressão do homem, não apenas sobre o plano da sensibilidade, como já é para a natureza, mas também sobre aquele da mente” (COSTA in ZANINI, 2003, p.17).

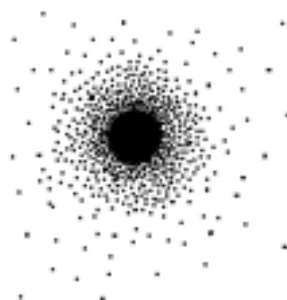
Zer-Aviv, que procura refletir sobre como a sociedade estabelece padrões de normalidade e como a Inteligência Artificial (IA) amplifica o preconceito e a criminalização das diferenças (BEIGUELMAN, 2021, p.67).

No campo da arte, presenciamos inúmeras obras de artistas contemporâneos que procuram refletir sobre os mecanismos de funcionamento algorítmico e de manejo de grandes quantidades de dados informacionais (*big data*), as chamadas *data-art*. São obras que trabalham com visualização de dados e que, de certo modo, evidenciam, de forma crítica e poética, a relação entre nossa percepção do mundo (ampliando-a), nossos processos cognitivos e a experiência opaca constitutiva dos modos de operação de sistemas telemáticos e informacionais. Trata-se de trabalhos que têm como exercício poético o desvelamento de tais operações, apresentando seus impactos no campo socioeconômico e cultural.

Data art ou a visualização de dados com interesses artísticos podem criar fantasia, ilusão e ficção, assim como também podem mobilizar e criar consciência crítica sobre as questões políticas e éticas inerentes à forma como os dados são capturados, analisados e utilizados.

(...) A *data art* também exhibe os algoritmos onipresentes em nossas vidas – contagens de banco de dados, informações brutas, dados de mecanismos de pesquisa, cálculos e estatísticas (geográficas, políticas, climáticas, financeiras) e criação artística. (VENTURELLI & MELO, 2019, p.206)

Dentre tantos trabalhos, gostaríamos de citar *Breaking the News - Be a News-Jockey* (2007) (news-jockey.com), em que o artista Marc Lee permite que o espectador faça mixagem, em tempo real, de notícias encontradas em bancos de dados da internet via palavras-chaves; ou como o documentário *Vista On, Vista Off* (2012) [imagem 27], de Denise Agassi, que trabalha com vídeos encontrados no *Youtube*; ou ainda como em *Gegen-Musik* (2004), de Harun Farocki, em que vemos como o controle biométrico é usado para gerenciar corpos no espaço. Outro



exemplo interessante é o trabalho de Julian Oliver, que em sua obra de 2006, *Packet Garden*⁸⁹ [imagem 28], analisa taxas de downloads e uploads “e as usa para fazer crescer um jardim privado que poderá ser explorado a seguir” (do site do artista acessado em 5/ago/2024).

Por nosso turno, enquanto pessoas com esquizofrenia, cuja vivência em momentos de crise nos fragmenta a ponto de não sabermos quem somos, tais encontros em espaços superiluminados de indução, coação e vigilância pela técnica podem disparar afectos tristes, que decompõem nossa natureza, levando-nos a longos períodos de depressão e falta de vida. Por isso, o que buscamos ao produzir nossos trabalhos de arte é tanto apresentar como somos afectadas por essas *situações digitais* que nos atravessam e quais ferramentas de enfrentamento de crise criamos para nos proteger desse processo de colonização do nosso inconsciente, quanto criticar tais mecanismos de subjetivação e controle. Procuramos não fazê-lo de modo literal, mas engendrando toda a constelação de complexidade imbricadas na emergência da situação.

Para finalizar esta secção, concluímos que na contracorrente da psiquiatria e da história do conhecimento vigentes em sua época, que supõem a razão como um saber-poder agente de dominação de corpos (assim como o foi durante a colonização, e como aquele usado pelos dispositivos psiquiátricos), poderíamos conjecturar que a Dra. Nise da Silveira, ao debruçar seus estudos sobre a singularidade esquizo, foi uma das primeiras pensadoras a admitir a indissociabilidade entre a vida psíquica, o afecto e as estruturas políticas, econômicas e epistêmicas de subalternização. De certo modo, seu pioneirismo no campo da saúde mental e sua contribuição para o campo social mais amplo estão também em admitir a existência de modos de vida cuja capacidade de pensar e agir está diretamente relacionada aos afectos (algo que a virada afectiva nas ciências sociais só identificou ao longo da década de 1990, a partir das contribuições de pensadores como Gilles Deleuze, Felix Guattari e Baruch Spinoza), e, com isso, ela abriu uma passagem

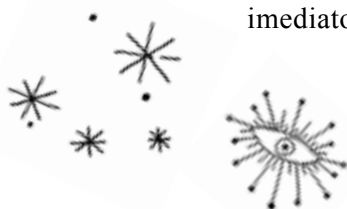
Para fazer isso, *Packet Garden* registra todos os servidores que você visita, sua localização geográfica e o tipo de dado que você acessa. Uploads criam montes e downloads criam vales, cuja localização é determinada por números retirados do próprio endereço da internet. O tamanho do monte ou do vale é baseado na quantidade de dados enviados ou recebidos. Plantas também são cultivadas para cada protocolo detectado pelo software; se você visita um site, uma planta HTTP é cultivada. Se você compartilha algum arquivo via *eMule*, uma planta *Peer-to-Peer* é cultivada, e assim por diante. (do site do artista acessado em 5/ago/2024) Tradução livre do original

To do this, Packet Garden takes note of all the servers you visit, their geographical location and the kind of data you access. Uploads make hill and downloads valleys, their location determined by numbers taken from internet address itself. The size of each hill or valley is based on how much data is sent or received. Plants are also grown for each protocol detected by the software; if you visit a website, an 'HTTP Plant' is grown. If you share some files via eMule, a 'Peer-to-Peer plants grown, and so on.

no muro que historicamente separou afecto e racionalidade. Com Dra. Nise da Silveira, aprendemos a fomentar nosso imaginário a fim de gerar vida alegre; aprendemos que a autorreferência, tão viva no mundo da pessoa esquizofrênica, pode ser fonte dos mais intensos processos autopoieticos de singularização e de expressão poética quando livre de quaisquer sugestões ou coerções; enquanto, com o capitalismo, aprendemos que estados de afecção podem ser manejados e nosso imaginário pode ser facilmente colonizado para ser usado de forma a nos “fazer-fazer”, nos oprimir e homogeneizar diferenças.

Defendemos também que a genialidade do modelo do “afecto catalisador” proposto pela Dra. Nise, está no fato de que ela, ao fomentar a criação de imagens/signos no tratamento da esquizofrenia, propôs para seus clientes um processo de “elaboração” ou trânsito que partia do sintoma/afecção (aquilo que nos atravessa e causa em nós uma modificação sem, contudo, sabermos suas causas), passava por uma espécie de investigação da afecção por meio do signo correspondente que emergia nas obras artísticas dos esquizofrênicos, para, enfim, culminar na expressão (quando o sujeito deixa de ser servo de seus afectos e age de acordo com sua natureza). Na contracorrente, o ambiente das redes sociais, por sua vez, produz cadeias de signos que enovelam o sujeito em suas afecções; aqui o sujeito não tem tempo de elaboração, pois logo é atravessado por outro signo, e mais outro, infinitamente. Concluimos com o filósofo coreano Byun-Chul Han:

O contato imediato entre a imagem e os olhos já permite apenas afetação. O meio digital é um meio de afetações. Estas são mais rápidas do que os sentimentos ou os discursos. Aceleram a comunicação. A afetação não conhece a paciência necessária para o *studium*⁹⁰ nem a suscetibilidade necessária ao *punctum*. Carece desse silêncio eloquente, desse *silêncio cheio de linguagem* que constitui o *punctum*. A afetação grita e excita. Provoca somente excitações e estímulos sem fala que suscitam agrado imediato. (HAN, 2016, p.51)



90 *Studium* e *punctum* são dois conceitos sobre fotografia desenvolvidos por Roland Barthes em seu livro *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1984). Grosso modo, o *studium* é o senso comum, a informação racional, histórica e culturalmente partilhada, enquanto o *punctum* é o detalhe pungente, captado ao acaso pelo fotógrafo, mas que atinge frontalmente o espectador.

Segundo Barthes, o *studium* é o regime de percepção facilmente compartilhado, resultante da intenção bem-sucedida do fotógrafo (opertor) em mobilizar o espectador na fruição da imagem; o *punctum*, por sua vez, é o elemento arrebatador, pungente, percebido no desvelar de capturas casuais, não intencionadas. (ABRANCHES, 2022, p.233)

A imagem digital:

Dissociação, desterritorialização e performatividade operacional.

Decidimos dedicar uma sessão à imagem digital porque é ela que, no capitalismo semio-cognitivo, faz circular os afectos e grande parte de informações e metadados que movimentam a economia das redes digitais. Procuraremos tratar tanto da natureza dissociativa e desterritorializada da imagem digital (imagem-luz⁹¹), que circula pela rede telemática e pela rede social, quanto do que há de excessivo e performativo em sua circulação.

Dissociação (da linguagem), desterritorialização (da noção de corpo próprio) e excesso (de estímulos - o que, por sua vez, produz quantidade avassaladora de imagens mentais e narrativas no pensamento) são qualidades presentes nos modos de *senti-pen-ser* da esquizofrenia como discutido ao longo do platô **LUNAÇÕES**.

Começaremos apresentando que foi durante o Iluminismo que a luz tornou-se metáfora da razão; passaremos pelo processo de racionalização da luz por meio do uso e desenvolvimento da fotografia, mostrando como a produção de imagens deixou de estar (necessariamente) associada a um ponto de vista de um sujeito ancorado no mundo para tornar-se uma imagem parte de uma operação maquínica. A partir daí, proporemos traçar um paralelo entre as imagens operacionais e as operações com imagens de redes sociais, buscando apresentar como, em ambos os casos, a montagem maquínica com tais imagens pode ser compreendida também como um dispositivo performativo, na medida em que podem “disparar ações” e “promover performances” como parte de engrenagens tanto maquínicas quanto de processos de governamentalidade.

Apresentaremos que, assim como acontece com o corpo da pessoa com esquizofrenia que, em momentos de estádios psicóticos, sente colado sobre si informações, objetos, devires estrangeiros que não correspondem à sensação-imagem que a pessoa tem de si mesma, ao corpo

91 Termo cunhado por Arlindo Machado e que consiste:

A imagem eletrônica não consiste em outra coisa que um conjunto de linhas sobrepostas e sucessivas, cada uma delas constituída por um número dado de pontos elementares de cor, que se juntam num quadro para formarem um painel de retículas, à maneira técnica de um mosaico. Ela é também uma imagem iridescente, uma imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente, a imagem eletrônica se resume a um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. Isso significa que, em cada fração de tempo, não existe propriamente uma imagem na tela, mas um único pixel, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa, o quadro ideográfico, não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo. A imagem eletrônica não é mais, como eram todas as imagens anteriores, ocupação da topografia de um quadro, mas a síntese temporal de um conjunto de formas de mutação. (MACHADO, In: PARENTE, 1993, p.113.)

das imagens-luz que circulam em redes sociais são indexadas informações e qualidades dadas por terceiros (humanos e/ou maquínicos), com a finalidade de criar modelos (e normas), modular comportamentos e alimentar bancos de dados homogeneizantes com finalidades comerciais e biopolíticas, uma vez que a internet passou a ser um território loteado entre *clusters* privados.

Por fim, entendendo que os aplicativos de redes sociais são formas de colocar “atores e agentes sociais” em relação, apresentaremos a *data art* como uma via para tornar visível o invisível das relações e jogos de interesses agenciados por tais fluxos informacionais, visto que atividades de coleta, processamento e análise de dados não são neutras, mas reproduzem discursos e ideologias específicas.



As imagens digitais são, sobretudo, mapas informacionais que contêm uma série de camadas, o que permite que sejam relacionadas entre si e com outras mídias, a partir de atributos matemáticos. São esses atributos que vão, por exemplo, relacionar determinada coordenada de uma imagem a um texto ou um comportamento. (BEIGUELMAN, 2021, p.24)

Sabemos que a iluminação e a luz, desde o Iluminismo⁹² e ao longo da modernidade, vêm sendo a fundação dominante e transcendente da representação e da percepção visual e, por conseguinte, sinônimo de racionalidade e conhecimento nas culturas ocidentais. Ainda hoje ouvimos metáforas em que a luz figura como a iluminação interior denotando autocontrole e a ponderação razoável. Esclarecer é trazer à razão, tornar visível para a consciência algo que, desconhecido ou ignorado, transita na obscuridade inconsciente. Para o pensamento iluminista e cristão, a luz e a reflexão são parâmetros de representação da realidade e configuram práticas de significação, identificação e intencionalidade (GALE, 2018, p.137). Esse modo de pensar, que Sócrates formulou como “uma permanente luz diurna da razão” (CRARY, 2016, p.33) aparece também nos processos de racionalização científica e econômica da luz. “Durante milhões de anos, a única luz na Terra era proveniente das estrelas e do Sol, exceto algo do fogo ou das velas. Hoje

92

O programa do Iluminismo era o desencantamento do mundo. Queria dissipar os mitos, derrubar a fantasia com o conhecimento (Horkheimer, Adorno e Gunzelin 2002,1). Desencanta-se o mundo iluminando-o com a razão instrumental.

Portanto, a foto-lógica da série dialética de dípticos sombra/luz, razão/encantamento, escuridão/iluminação são fundacionais não apenas para a metafísica Ocidental de forma mais ampla, como demonstra Derrida, mas para a modernidade e para a teoria crítica do século XX, que expressa - mas também reproduz continuamente - um inconsciente foto-político-estético generalizado e profundamente racializado. (LEPECKI, 2016, p.57-59)

existem muitas luzes elétricas e milhões de telas.”⁹³ (STEYERL, 2018, p.105).

A fotografia, assim como o telescópio⁹⁴, nasce em meio a esse pensamento do “saber ver, saber conhecer” do Iluminismo e, não por acaso, já no século XIX, torna-se importante instrumento na produção de imagens técnicas⁹⁵ tanto para as ciências quanto para o capital. Pouco antes de Edward Muybridge fazer sua conhecida sequência *Cavalo em movimento* (1877), em 1874 o *Trânsito de Vênus em frente ao Sol* fora registrado através de uma sequência de 350 fotografias. Vale mencionar que a fotografia aplicada à astronomia prenuncia sua dupla caminhada; enquanto técnica, como dispositivo de medição e matematização do universo com o uso da imagem atrelada à imensa quantidade de dados abstratos processados (desencantamento da natureza e precursora das tecnologias implementadas nas plataformas de redes sociais); e, enquanto poética, como uma linguagem que coloca o sujeito em contato com a materialidade da luz, com o passado, com o inalcançável e com o inefável (encantamento da natureza).

Segundo Edmond Couchot (in PARENTE, 1993), o processo de criação, reprodução e automatização da imagem tem sua gênese durante o *Quattrocento* e tinha por propósito, no campo da arte, “liberar o olhar e a mão” do artista por meio da adoção de aparelhos óticos. Segundo Couchot, tal automatização passaria, invariavelmente, pela decomposição da imagem e pelo domínio tanto de seu centro organizador quanto de seu plano de projeção. Ao traçar uma linha do tempo sobre tais transformações, Couchot pontua que a automatização iniciou-se com o modelo da perspectiva central, que supunha um sujeito observador ancorado e que procurara não apenas apresentar o mundo, mas interpretá-lo. Da

93 Durante millones de años, la única luz en la Tierra provino de las estrellas y del Sol, apenas quizás algo del fuego o de las velas. Hoy existen muchas luces eléctricas y montones de pantallas.

94 A luz do céu noturno captada pela astrofotografia torna-se objeto de cálculo e comparação que serve para a criação de gráficos e diagramas. (PARIKKA, 2023, sem numeração).

95 O filósofo Vilém Flusser ao refletir sobre as imagens técnicas parte do pressuposto de que o conhecimento técnico-científico (que as inventou) é fruto de reiterados processos de abstração coordenando teoria e prática. Segundo o filósofo tais abstrações têm sua gênese no agenciamento do olho (que transforma a profundidade das situações do mundo vivido em cenas e imagens) e da mão (que manipula as coisas do mundo transformando-as). Ele segue esse raciocínio e propõe que quando o sujeito pensante conseguiu explicar as imagens, ou seja, quando ele conseguiu contar (sobre) as imagens, ele as transformou em texto, em conceito, em linhas de conhecimento e criação. Nesse sentido a imagem técnica seria aquela cujo gesto produtor inclui dois momentos, o primeiro é o gesto técnico-científico, um cálculo que implica inventar o aparelho e o programa que possibilitarão a criação da imagem; e o segundo é o gesto, ou do operário (aquele que só consegue fazer o que foi previsto pelo aparelho e programa no ato de sua invenção), ou do artista ou do crítico (aquele que investe contra o automatismo do aparelho ou que procura desvelar a programação por detrás das imagens). (FLUSSER, 2008)

A imagem técnica ou técnico-imagem é a imagem pós-escrita, não mais feita de planos ou superfícies, mas de pontos, grânulos, pixels.

Fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares” (...) O mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto”(...). (FLUSSER, 2008, p.13)

reprodução manual da imagem perspectiva à reprodução por projeção na câmara-escura, as imagens passaram a depender de “um raio luminoso que emana do objeto a ser figurado e vem bater no fundo da caixa preta, através de um orifício mínimo que desempenha a função de centro de projeção” (COUCHOT in PARENTE, 1993, p.39). Tais imagens procuraram representar (ou questionar a representação) o real, fazendo constelar no mesmo espaço-tempo Objeto - Imagem - Sujeito, e são produzidas inicialmente pela câmara-escura e, depois, pela fotografia analógica, sendo o *pinhole* substituído pela lente objetiva, e o anteparo translúcido, pelo negativo. À imagem capturada do real (ou imaginada para representar ou questionar “um real”) adiciona-se a representação por projeção em movimento: eis o cinema e as transmissões ao vivo via satélite (televisão).

Couchot enfatiza que é com as tecnologias numéricas que o corpo da imagem muda radicalmente, pois o que precede sua criação não é mais o “real”, mas a linguagem de programação; a luz, agora, não é a grande responsável por sua criação, mas por sua aparição na tela; e o ponto de luz, neste caso o pixel, não representa um ponto de vista subjetivo, mas expressa um raciocínio. A relação entre imagem digital e real é da ordem da dissociação e da desterritorialização, na medida em que, para se criar uma imagem não é mais imediatamente necessário um contexto ou referente; são a modelização e a simulação que se tornam os meios para a produção dessas imagens. Os modelos, por sua vez, embora tornem visível o que outrora fora inteligível, não se reduzem ao cálculo, mas tornam-se suscetíveis a modificações e experimentações.

O problema para o artista que se limita a manipular instrumentos se não inteligentes, pelo menos oriundos das tecno-ciências, é o de mudar a destinação originária desses modelos que são concebidos para produzir conhecimento e não arte, de transformar as certezas das ciências em incertezas da sensibilidade, em gozo estético, e esse excesso de clareza, em sombra (COUCHOT in PARENTE, 1993, p.46).

Há imagens digitais criadas e vistas exclusivamente por máquinas: são as imagens instrumentais. A imagem, neste caso, deixa a sua relação com o passado (um documento de um instante que ficou para trás) para tornar-se imagem premonitória. No campo da arte contemporânea, a pesquisa poética de Harun Farocki pensou o sistemático encontro entre essas imagens digitais, a industrialização e o capital na emergência do que ele denominou imagens operacionais, que são “imagens parte de uma operação”, majoritariamente produzidas por sistemas maquínicos de percepção em contexto institucional fabril, militar e laboratorial. Tais imagens nos informam, assim como apresentamos acima, que o gesto humano de ver vem

sendo automatizado pela técnica, substituído pela máquina e abolido da esfera do trabalho. No entanto, ao observarmos a performatividade dos sistemas operacionais que giram em torno de tais imagens, é possível perceber que trata-se de um conjunto de textos (instruções algorítmicas) que envolvem tanto a visão (maquínica) quanto a ação (maquínica), e que abrangem tanto um visível quanto um não visível.

Na tentativa de traçar algum paralelo entre as imagens operacionais (ou seja, imagens que são parte de uma operação) e as imagens que circulam nas plataformas de redes sociais e na internet, que, por sua vez, sustentam, em certa medida, o capitalismo em sua face contemporânea, é possível verificar instâncias em comum:

1. São imagens digitais desterritorializadas, pois submetidas aos programas, aplicativos e aparelhos em que aparecem e em cujo corpo são indexados metadados e operações algorítmicas invisíveis que se mantêm performando em segundo plano, com a finalidade de prever e modular o comportamento da máquina (no caso das imagens operacionais) ou o comportamento do sujeito⁹⁶ (no caso das imagens montadas no *feed* de redes sociais, como procuramos demonstrar na secção anterior);

2. São imagens produzidas no seio de uma cultura visual de vigilância, em que as imagens atuam como mediadoras nas relações entre os agentes imbricados (corporações, instituições, anunciantes, usuários), com o propósito de acumular capital a partir da extração de dados. Nessa cultura, o excesso, o exibicionismo e seu reconhecimento são performatividades essenciais para o “sucesso” em cadeia, e a *paranóia*, uma consequência;

3. As imagens não são mais arquivadas em álbuns caseiros, bibliotecas ou coleções, mas em “nuvens” localizadas em servidores de corporações privadas instalados em grandes estruturas arquitetônicas que alimentam a economia de dados.

4. São imagens servas da performatividade algorítmica, que, por sua vez, tem por objetivo disparar reações, configurando-se como um sistema reacionário.

Mas as imagens não são decodificadas por máquinas apenas para provar sua inteligência. São usadas como modelos para disparar ações e para criar realidade. Do mesmo modo que os humanos usavam plantas e mapas para mudar o mundo, as máquinas usam a comunicação interpretáveis por máquinas para fazer o mesmo.⁹⁷ (STEYERL, 2018, p.99) Tradução livre do original

96 O que Gilles Deleuze apontou como sendo uma cultura própria da sociedade do controle (1972).

97

Pero las imágenes no son decodificadas por máquinas solo para probar su inteligencia. Son usadas como modelos para disparar acciones y para crear realidad. Del mismo modo que los humanos usaban planos y mapas para cambiar el mundo, las máquinas usan la comunicación interpretable por máquinas para hacer lo mismo.

O que pretendemos afirmar, ao fim e ao cabo, é que as imagens-luz que circulam por redes sociais configuram-se como um tipo de imagem operacional (humano-máquina-humano), tanto quanto as próprias imagens operacionais (máquina-máquina) analisadas por Harun Farocki, na medida em que essas plataformas comunicacionais as gerenciam com o objetivo de criar *situações digitais*, afectar e modular as ações dos prosumidores⁹⁸.

Embora sejam imagens parte de *situações digitais* em sistemas operacionais (humano-máquina-humano), diferentemente das imagens operacionais que Farocki explora poética e criticamente, as quais muitas vezes não são visíveis pelo olho humano, as imagens-luz que circulam pelas redes sociais são produzidas, na maioria dos casos, por sujeitos que alimentam tais plataformas na esperança de que seu conjunto seja amplamente visto, representativo, apreciado e interpretado por outras pessoas, fazendo daí emergir um afecto e produzindo sentido e mais-valia.

Sobre tais imagens-luz que circulam pelas plataformas, temos pouco ou quase nenhum domínio sobre como serão agenciadas, em que sequência aparecerão no *feed* do aplicativo ou do *site* de busca e, portanto, não temos qualquer controle sobre que narrativa emergirá dessa montagem estocástica, maquinica, cultural e singular, que será exibida fora dos limites do nosso *site* ou página pessoal. Sabemos apenas que a esse corpo digital é indexado um conjunto de metadados, seja no momento da sua feitura, seja enquanto circula pelas plataformas da internet. É essa base de dados que habita o interior escuro dos *softwares* que rodam no interior escuro das máquinas que indicará a performatividade da imagem e sua relação com outras imagens no palco iluminado da tela.

Diferentemente do corpo da imagem analógica, em que sua relação com o texto é tanto de ordem científica (ou seja, o conhecimento envolvido no desenvolvimento das técnicas e tecnologias que lhe deram origem) quanto de ordem discursiva (frases em legendas, em textos críticos, históricos, narrativos etc.), o texto na imagem digital ou eletrônica (imagem-luz) é parte de seu corpo, assim como o pixel. A imagem-luz é uma imagem ilusória que resulta da performance ultraveloz de um ponto de luz (pixel) no espaço matricial da tela, que, por sua vez, obedece uma instrução textual (matemática). Nesse caso, diferente das mídias analógicas, em que a edição se dá em nível material, nas mídias digitais a edição acontece no nível da linguagem (GOLDSMITH, 2011, p.23-24), ou seja, a mudança nas palavras (do código) afeta concretamente o corpo da imagem.

A relação entre os textos que performam no interior escuro dos microprocessadores

⁹⁸ Neologismo usado para designar um sujeito que é produtor e consumidor de conteúdo digital simultaneamente.

e o pixel (ponto luminoso) que percorre as telas para criar uma imagem ou um efeito sonoro possui caráter dissociativo. Primeiro pela própria natureza das linguagens - é uma equação matemática que faz emergir uma imagem ou som -; segundo, pelo conteúdo que cada uma dessas linguagens carrega: os códigos com dados indexados (de anunciantes e patrocinadores, da plataforma que veicula a informação, de pesquisa de comportamento, de tamanho, forma e tempo de exposição na tela, geolocalização, *cookies* diversos, descrição visual etc) e as imagens enquanto representação, com conteúdo pictórico e narrativo. Ou seja, se fizermos o caminho inverso e buscarmos transformar a imagem-luz numa sequência textual obteremos uma dissociação entre o sentido expresso na imagem e seu texto correspondente; neste caso, o texto delira a imagem em uma sequência sem sentido de letras e números. Por sua vez, a imagem-luz é desterritorializada, na medida em que pode aparecer em centenas de telas simultaneamente, assim como pode deixar de existir ao desligarmos o aplicativo. Há, portanto, uma realidade que se dá a ver na luz das telas e outra que trafega na obscuridade da máquina. Segundo Arlindo Machado, citado por Silvia de Laurentiz:



como acontece com nossas imagens mentais, aquelas que brotam do imaginário, as imagens eletrônicas são fantasmas de luz que habitam um mundo sem gravidade e que só podem ser invocadas por alguma máquina de 'leitura', atualizadora de suas potencialidades visíveis. (MACHADO in LAURENTIZ, 2004, p.4)

Dito isso, para que a imagem-luz ganhe corpo, é necessário que o texto se configure como uma espécie de programa performativo no escuro do *software*, para fazer aparecer uma imagem na luz da tela, e disparar uma performance⁹⁹ também dos usuários. No caso das redes sociais, tal programa se dá a ver através de um conjunto articulado de imagens no *feed*, ao qual denominamos *situações digitais*.

Segundo Eleonora Fabião, programa performativo é uma forma de colocar o corpo em experiência e fazê-lo superar hábitos e automatismos, instaurando novos regimes de atenção e um modo de pertencer como ato psicofísico, poético, crítico e político que rejeita a participação passiva. Nesse sentido, o programa performativo “é o enunciado da performance um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p.4). A

⁹⁹ A compra de um produto, a publicação de um stories, a opinião em uma postagem, um conteúdo numa rede social. Aqui a performance está mais relacionada ao mundo corporativo de eficiência de respostas e produção do que propriamente à estados de presença e afecção proporcionados pela prática performativa enquanto linguagem expressiva. Trata-se de um sistema reacionário, assim como o priming que apresentamos acima.

partir deste entendimento, e do que trabalhamos na secção anterior, fica evidente que, embora a programação algorítmica compartilhe semelhanças formais com o conceito de programa performativo desenvolvido por Fabião - quais sejam, um texto que dispara uma ação -, as intenções, as relações ético-políticas e os estados de corpo imbricados nesses dois programas performativos são diametralmente opostos.

Enquanto o programa performativo das redes sociais (plataformas privadas) pretende criar *situações digitais* que reforçam hábitos, condicionam comportamentos e sugerem (re)ações, engendrando práticas de gameificação da vida, em que há “integração dos processos algorítmicos digitais de navegação com as ações sensório-motoras dos usuários” (DELEUZE in BROADEY, 2023, p.6), o programa performativo proposto pela artista Eleonora Fabião busca criar situações de encontro, normalmente em ambientes públicos, nas quais os atores-agentes se comprometem com um estado de corpo psico-afecto-físico presente e fomentam relações entre corpos que façam circular cuidado e afectos impensados (FABIÃO, 2013, p.4).



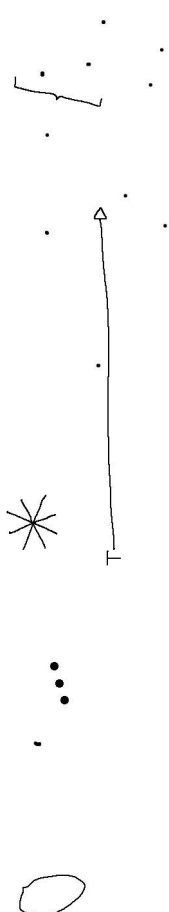
Como se sabe, tecnicamente, um algoritmo é uma sequência de regras ou instruções voltadas para execução automatizada de uma tarefa. Contudo, nas plataformas digitais hoje, as operações algorítmicas exercem funções cada vez mais complexas que são utilizadas para as mais variadas finalidades. Ao produzirem um conhecimento que se pretende, sobretudo, preditivo, os algoritmos são elementos fundamentais na elaboração de técnicas e estratégias para agir sobre os comportamentos humanos enquanto eles acontecem. Como enfatiza Zuboff o sucesso do capitalismo de vigilância deriva principalmente, senão inteiramente, da comercialização do conhecimento preditivo dos comportamentos futuros e da possibilidade de agir em tempo real sobre eles. Deste modo, integrando os recursos técnicos das plataformas digitais, os processos algorítmicos tornam-se importantes mediadores da nossa experiência atencional, perceptiva, cognitiva, afetiva, subjetiva, social e econômica nas sociedades contemporâneas. (BENTES in, 2010, p.223)

É no contexto das *situações digitais* que se dá a relação entre: aquele que olha e interage com a imagem-luz e a performatividade dos algoritmos indexados de monitoramento de padrões de observação e toque. Segundo Jussi Parikka e Thomas Elsaesser:

(...) Às imagens operacionais correspondem instruções operacionais para a vida. Como instruções para a vida, as imagens operacionais também implicam um uso mais amplo do termo “algorítmico” como o treinamento de corpos, o estabelecimento de rotinas institucionais e o ensaio de automação de maneiras que vinculam máquinas a corpos humanos em trabalho. As práticas de imagem tornam-se operacionais na forma como vinculam os corpos às rotinas

coletivas.¹⁰⁰ (PARIKKA, 2023, sem numeração) Tradução livre do original

Outra característica comum à subjetividade esquizo e à performatividade da experiência de navegação em ambientes digitais é a falta de linearidade e fragmentação da fruição espaço-temporal. Agora, qualquer sujeito pode experimentar saltos espaciais ao abrir múltiplas telas que, em frações de segundos, aproximam espaços fisicamente distantes. A linearidade textual cede lugar à fragmentação *hypertextual* (um trecho de narrativa se liga à outro trecho, e à outro sucessivamente, ao infinito). Segundo Franco Bifo Berardi, Paul Virilio, desde 1977, previu os efeitos patológicos de tal transformação tanto na cognição humana quanto na mente social.



Desde que escreveu *Speed and Politics* em 1977, Paul Virilio sustenta que a velocidade é o fator decisivo na história moderna. É graças à velocidade, afirma Virilio, que as guerras são vencidas - não apenas as militares, mas também as comerciais. Em diversas publicações, Virilio demonstra que a velocidade de movimento, de transporte e de motorização permitiu que exércitos vencessem guerras ao longo do século passado. Desde que se tornou possível substituir objetos, mercadorias e pessoas por signos - isto é, por fantasmas virtuais e transferíveis eletronicamente - os limites da velocidade foram ampliados pelo processo de aceleração mais impressionante que a história humana já viu. Pode-se dizer, de certo modo, que o espaço deixou de existir, uma vez que a informação pode percorrê-lo instantaneamente e os eventos podem ser transferidos em tempo real de um lugar do planeta para outro, tornando-se eventos virtualmente compartilhados. Mas quais são as consequências dessa aceleração para a mente e o corpo humanos? Para entendê-las, é necessário considerar a capacidade do organismo pensante e sensível de elaborar conscientemente e assimilar afetivamente sinais e acontecimentos.

A aceleração das trocas de informação produziu - e continua a produzir - um efeito patológico não apenas na mente humana individual, mas também na mente coletiva. Os indivíduos não conseguem processar conscientemente a imensa e crescente quantidade de informação que entra em seus computadores, celulares, telas de televisão, agendas eletrônicas e em suas próprias cabeças. E, no entanto, parece essencial acompanhar, conhecer, avaliar, assimilar e processar toda essa informação, se alguém deseja ser eficiente, competitivo, vitorioso. A prática do *multitasking*, a abertura de janelas hipertextuais de atenção e a constante passagem de um contexto para outro tendem a deformar

To operational images correspond operating instructions for life. "As instructions for life, operational images also imply a broader use of the term "algorithmic" as the training of bodies, the setting of institutional routines, and the rehearsing of automation in ways that tie machines to laboring human bodies. Imaging practices become operational in how they tie bodies into collective routines.

as modalidades sequenciais do processamento mental.¹⁰¹ (BERARDI, 2007, p.82) Tradução livre do original

Além das consequências citadas por Virilio, cabe salientar que o binômio, excesso de informação e ambiente das redes sociais, faz emergir fortes distorções na comunicação (o que Gregory Bateson denominou *duplo-vínculo*¹⁰²), que tendem a erodir as relações interpessoais, arruinando nosso senso de comunidade, de amor, de cuidado, de nutrição e de confiança. Ao mesmo tempo em que a comunicação torna-se opaca, a onnipresença artificial, inerente aos modos produtivos semio-cognitivos, cria um ambiente de transparência, incinerando qualquer possibilidade genuína de devir. Byung-Chul Han relata que nossa sociedade contemporânea, em sua transparência e hipervisibilidade, produz uma imensa carga de coação para exposição que “leva à alienação do próprio corpo, codificado e transformado em objeto expositivo, que deve ser otimizado. Já não é possível morar nele, sendo necessário, então, *expô-lo* e, assim, *explorá-lo*.” (HAN, 2017, p.13)

101

Ever since he wrote Speed and Politics in 1977, Paul Virilio has maintained that speed is the decisive factor in modern history. It is thanks to speed, Virilio claims, that wars are won - not only military ones, but also commercial ones. In numerous publications, Virilio demonstrates that the speed of movement, of transportation and motorization has allowed armies to win wars throughout the last century. Ever since it has become possible to substitute objects, goods and people with signs - that is, with virtual and electronically transferable phantasms - the limits of speed have been expanded by the most impressive process of acceleration that human history has ever seen. There is a sense in which one can say that space no longer exists, since information can travel across it instantly and events can be transferred in real time from one place on the planet to another, becoming virtually shared events. But what are the consequences of this acceleration for the human mind and the human body? To understand them, we must consider the thinking and feeling organism's capacity for the conscious elaboration and affective assimilation of signs and events.

The acceleration of information exchanges has produced - and continues to produce - a pathological effect not just on the individual human mind, but also on the collective mind. Individuals are not able to consciously process the immense and ever-increasing quantity of information that enters their computers, their cell phones, their television screens, their electronic diaries and their heads. And yet it seems essential to follow, know, evaluate, assimilate, and process all this information, if one wants to be efficient, competitive, victorious. The practice of multitasking, the opening of hypertextual windows of attention and the constant passage from one context to another all tend to deform the sequential modalities of mental processing.

102 A definição do verbete pode ser encontrada no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES. De modo geral, segundo Nora Bateson:

Você tem um problema (um dilema) em um contexto, e na verdade não consegue resolvê-lo nesse contexto porque ele está atado a outro contexto. E, portanto, você não consegue resolver nesse contexto porque ele está ligado àquele contexto. E a experiência, que provavelmente é a parte mais importante de um duplo-vínculo, é a seguinte: a experiência é que você não pode ter sucesso, não pode vencer, não pode sair de um duplo-vínculo sendo amada, sendo incrível, você não consegue sair bem, e não pode falar sobre isso. (BATESON, 2023, online) Tradução livre do original



É a possibilidade de uma “metafísica da experiência”, ou seja, a disposição recente não apenas de constatar de forma passiva “o céu estrelado sobre nossas cabeças”, mas de atravessar, em parte, constelações até agora inalcançáveis para o conhecimento. A inteligência dos processadores oferece ao conhecimento, a partir de agora, “toda a inteligência do mundo”. Essa configuração global não se relaciona exatamente com o surgimento de um “sexto sentido”, mas com o aumento do nosso aparato sensorial segundo medidas que desmontam uma das formas da finitude da condição humana.¹⁰³ (SADIN, 2013, p.146)

Tradução livre do original

Para Jonathan Crary, há uma espécie de transferência da razão humana para as operações 24/7, em que a luz é instrumentalizada e ininterruptamente transmitida pelas redes de fibra ótica (CRARY, 2016, p.34), carregando consigo toda sorte de informações. Assim como uma pessoa esquizo, com seus sentidos infrassensíveis e com seus pensamentos povoados por excesso de ideias e abstrações que se relacionam infinitamente, a lógica neoliberal de produção de estímulos e sugestões foi exponencialmente acelerada pela intensificação dos estímulos informáticos no capitalismo semio-cognitivo (BERARDI, 2007, p.78). “O celular pode ser considerado a linha de montagem do trabalho cognitivo, graças à qual se realiza a dependência total do trabalho cognitivo.”¹⁰⁴ (BERARDI, 2007, p.80). O corpo do sujeito, ao mesmo tempo que é saturado por informações (que vê na tela), se fragmenta em imagens, depoimentos, narrativas e vídeos ao longo do espaço digital da telemática, perdendo seus contornos (entre telas). Ou seja, no ambiente digital, o sujeito fractaliza-se na extensibilidade da rede, e sua morfologia torna-se pós-humana, como numa operação surrealista - órgãos do sentido e redes *wireless*, artérias e fibras óticas, processadores e cérebro. Atrelada a multiplicação do eu em diversas plataformas, telas, aplicativos, *sites*, “o eu corporal foi conectado a uma rede estendida, como sujeito-objeto fractal, o corpo é a rede - uma *rede-de-si*” (MASSUMI, 2002, p.127) por um lado, e, por outro, ele está tão ativamente enredado nos sistemas digitais da telemática e telepresença que poderíamos dizer que o sujeito tecnológico é, além de fragmentado, múltiplo, pois sua

103

Es la posibilidad de una “metafísica de la experiencia”, es decir, la reciente disposición no solo de constatar en forma pasiva “el cielo estrellado sobre nuestras cabezas”, sino de atravesar en parte constelaciones hasta el momento inalcanzables para el conocimiento. La inteligencia de los procesadores ofrece al conocimiento, de ahora en más, “toda la inteligencia del mundo”. Esta configuración global no se emparenta exactamente con la aparición de un “sexto sentido”, sino con el aumento de nuestro aparato sensorial según medidas que desmontan uno de los modos de la finitud de la condición humana.

104 “The cell phone can be considered the assembly line of cognitive labor, thanks to which the total dependence of cognitive labor is realized”.

rede-de-si está irremediavelmente emaranhada e sincronizada com todos os que “participam de um mesmo sistema-imagem” (LAURENTIZ, 2004, p.7).

Portanto, se navegar a internet é aceitar as políticas de privacidade de aplicativos que minam nossa privacidade, é compreender que estamos fragmentados e vibramos em rede, que nosso corpo é tanto orgânico quanto maquínico, e se há na imagem-luz um tanto de desterritorialização e dissociação, um tanto de sem sentido e de opacidade que nos dissocia com a mesma intensidade para exercer influência sobre nossa existência, como não esquivar e se esquivar em meio a tantos *schismos*¹⁰⁵?

Enumerar os desafios enquanto esquizonautas é também buscar meios de navegar o caos sem lei da internet e das redes sociais sem nos deixarmos levar por niilismos de abandono alienante ou retirada; assim, vislumbramos a possibilidade de cunhar uma crítica social contundente que transforme o invisível (do texto e do programa performativo algorítmico) em visualidade poética assim como o faz o surrealismo e seu pensamento utópico revolucionário, que subverte o entendimento daqueles que não se satisfazem com “os modos como as ciências humanas dão conta dos movimentos da realidade” (GIRARD, 2022, p.35); que se alimenta do “desejo obstinado em não ser confundido com o daqueles que creem encontrar seu fim na submissão à mercadoria” e compreende que a “aventura da liberdade é indissociável da aventura mental e física que é a experiência da liberdade de amar” (GIRARD, 2022, p.37).

Ou ainda, como o faz a *data art* e sua abordagem pertinente quando procura dar forma às questões ético-políticas envolvidas na manipulação do conjunto de informações indexadas aos programas e às imagens e trama uma crítica que põe a nu o senso comum. Visualizar dados poeticamente é também uma possibilidade de tecer, com tais informações, outros conhecimentos e políticas de afecto, assim como fomentar relações paradoxais entre transparência e opacidade que corroborem a metaconsciência e a reflexão coletiva, a emancipação comunitária e a fruição singular, permitindo a nós, esquizos, criar nossos planos de consistência, nossas constelações de referências e fazer desse caos um caósmos, para que, a partir daí, com o compromisso ético de cuidado e respeito mútuo pelas singularidades, essas *situações digitais* deixem de dar lugar à cultura do cancelamento, ao comércio de dados sensíveis, transformando-se em um quintal onde relações criativas e jogos coletivos ganhem tónus.

105 “Do Grego *skhisma* (genitivo *skhismatos*) ‘divisão, fenda’; do radical de *skhizein* ‘dividir’; da raiz proto Indo-Européia *skei-* ‘cortar, dividir’. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/schism>. Acessado em 06.01.2023.

A data art é relacional e é interstício do tecido relacional social e cultural, dando origem às práticas de exploração de laços sociais que abrem oportunidades para surgirem formas de pensar, possibilidades de compreender a vida. A data art relacional é, portanto, uma arte política com função social. (VENTURELLI, MELO, 2019, p.208)

Uma sociedade autoconsciente da necessidade de democratização do acesso ao conhecimento de como esses dados são processados; autoconsciente de que as subjetividades estão inexoravelmente entrelaçadas a sistemas maquínicos; autoconsciente de que as forças do saber-poder, imbricadas por dispositivos informacionais precisam ser liberadas dos atravessamentos das forças capitalísticas para, assim, criar novos agenciamentos de enunciação. Uma sociedade autoconsciente de seus processos de subjetivação poderá exigir o viés público, coletivo e revolucionário de tais dispositivos informacionais para, enfim, cumprir sua função social.



CARTA CELESTE

*do raio um eclipse
tangente base
ao lado o seno
cosseno face
do caos a língua
somando a frase
do arco o delírio
do cosmo a nave*

CONSTELAÇÕES: um pensamento estético

O povo e a terra devem ser como vetores de um cosmos que os arrebatam, então o próprio cosmos será arte.¹⁰⁶ (BROADEY, 2023, p.381) Tradução livre do original.

Sempre fui fascinada por temas envolvendo astros e corpos celestes. Quando criança, acampávamos no quintal e nos entretínhamos com a escuridão, na busca do brilho fulgurante da estrela cadente ou nos desenhos invisíveis das constelações. Meu sonho era ser astronauta. Graduei-me em Arquitetura, um caminho para compor corpos e espaço, e, desde os anos 2000 pesquiso e trabalho com fotografia e performance, linguagens que me permitem registrar a relação entre corpo, espaço e luz. Há quatorze anos, recebi o diagnóstico de esquizofrenia e, segundo um ditado triste com gênese na Idade Clássica, as loucas, assim como eu, são lunáticas e vivem com a cabeça nas nuvens. Sob essa perspectiva, cheguei onde queria! Mas, ao usar a arte como veículo, habilitei-me, enquanto esquizonauta, a circumambular entre caos e cosmos.

Movida pela curiosidade em saber se havia mais pessoas com esquizofrenia interessadas em temas celestes e em compreender como tais elementos figurariam em suas produções artísticas, iniciei minha pesquisa de doutorado em artes visuais. Em uma de minhas incursões no Museu de Imagens do Inconsciente, encontrei inúmeras pinturas e desenhos com motivos estelares, bem como registros nos manuscritos da psiquiatra Dra. Nise da Silveira que afirmam o mesmo encantamento pelo cosmos expresso na arte produzida pelos esquizofrênicos que frequentavam seus ateliês na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação. A arte, no contexto da saúde mental, era e ainda é ferramenta usada em processos de cuidado.

O relacionamento com os astros, participação, identificação com eles são fenômenos bastante frequentes na condição esquizofrênica. Quando o ego

106 (...) “the people and the earth must be like vectors of a cosmos that carries them off; then the cosmos itself will be art”. (BROADEY, 2023, p.381)

enfraquece e se fragmenta, as possibilidades de confronto do sujeito face ao objeto, fundamento da consciência, tornam-se muito precárias. Dá-se então uma volta “àquilo que era antes a unidade com a mãe, isto é, com a totalidade universal.” (SILVEIRA, Sem data)

A presença dos astros é frequente nos delírios dos esquizofrênicos e em sua produção prática.

Jung refere o caso de um jovem esquizofrênico cujos primeiros sintomas da doença consistiram na convicção de que ele tinha uma relação especial com o sol e as estrelas. As estrelas tornaram-se plenas de significações, sentia-as ligadas a si, e o sol transmitia-lhe idéias as mais estranhas. O sentimento de interligação cósmica não é raro na esquizofrenia. (SILVEIRA, 1981, p.319)



O pioneirismo da Dra. Nise no campo da arte-terapia é flagrante. Mas, enquanto artista com esquizofrenia e pesquisadora da arte, me interessa mergulhar no universo celeste para desenvolver uma poética e compreender o que surge de conhecimento nesse processo criativo. O que venho observando em minha prática e confirmando através da pesquisa acadêmica é que nós, esquizofrênicas, criamos sistemas complexos que nos auxiliam navegar o caos e a compor com ele, para assim estabelecermos uma relação saudável conosco, com o próximo e conseguirmos nos reinserir socioculturalmente. José Gil, filósofo português, menciona o exemplo de Antonin Artaud, que navegou sua loucura utilizando-a literariamente, na medida em que foi capaz de instaurar um pensamento sistemático que, embora composto por blocos delirantes, alargou e fomentou as esferas da racionalidade (GIL, 2018, p.121). Já Tânia Rivera, psicanalista, professora de arte e curadora brasileira, relata, num artigo sobre Bispo do Rosário, como é incontestável o fato de que muitos esquizofrênicos realizam uma reconstrução sistemática do mundo mantendo traços de consciência e intencionalidade (RIVERA, 2019, p.94).

As constelações, de sua parte, segundo a astronomia, determinam uma região do céu e são sistemas compostos por um número limitado de estrelas na ilimitada abertura cósmica, que configurando-se como importantes marcadores de orientação espaço-temporal em diversas civilizações ao longo dos séculos. Uma constelação é a representação bidimensional de um conjunto de corpos astronômicos (estrelas e galáxias) que não se encontram próximos nem no espaço, nem no tempo, mas que projetam seu brilho na abóbada celeste, de modo a permitir que desenhemos formas no céu. As constelações possuem a propriedade de conectar os corpos celestes, ao mesmo tempo em que preservam a distância entre eles. Cada constelação abriga uma narrativa mitológica dentro das culturas. Como vimos, colocar em relação e preservar distâncias é fundamental para que a pessoa com esquizofrenia possa equalizar seus processos de subjetivação, pois tanto os laços afectivos quanto a privacidade e intimidade são fundamentais para que a pessoa desenvolva um senso

de comunidade enquanto retoma os contornos de si, do seu corpo e da sua singularidade.

Cada cultura criou para si um sistema de constelações. A cultura ocidental, por exemplo, possui cerca de 48 constelações, enquanto a cultura indígena tupi-guarani nos apresenta cerca de 30. Enquanto cada constelação agencia um grupo específico de corpos celestes, como dissemos há pouco, cada cultura agencia seu sistema de constelações para orientar-se no espaço-tempo, seja para movimentar-se pelo território ou realizar rituais, seja para a tomada de decisões sobre a agricultura, por exemplo. Cada constelação, portanto, é a representação de um ponto de vista cultural e geográfico e desempenha um importante papel na experiência vivida em comunidade. Ao longo dos séculos, as civilizações criaram suas cosmogonias para explicar as origens da humanidade; dentre elas, podemos citar o mito judaico-cristão (em que Deus é o grande criador), a mitologia greco-romana (com os deuses do Olimpo) e a mitologia yorubá (em que os orixás representam os criadores do mundo). Já a cosmologia é o ramo da ciência que procura explicar as dinâmicas dos corpos e das forças da natureza, a fim de compreender a ordem, a estrutura e a evolução do universo.

Uma constelação é um sistema, mas também assemelha-se a uma rede que ganha forma ao colocarmos em relação os pontos luminosos dos corpos celestes por meio de um desenho imaginário. Assim como as constelações no cosmos, que são compostas por informação luminosa (estrelas e galáxias) e informação opaca (as linhas imaginárias que dão forma ao signo que nomeia cada constelação), assim o são as redes telemáticas e o pensamento esquizo, ambos presentes e atuantes na nossa sociedade e cultura ocidentais contemporâneas.

As redes telemáticas são compostas por informação luminosa (os pixels nas telas formando imagens-luz) e informação opaca (as operações matemáticas que dão forma às imagens-luz que vemos nas telas). Por sua vez, assim como apontamos no platô **ESPAÇO-TEMPO**, poderíamos compreender, como constelar, o caráter espacial engendrado pela nossa navegação em ambiente telemático - este que aproxima espaços longínquos, assim como põe em relação narrativas heteróclitas ao clicarmos em hipertextos que nos abrem novos contextos - na medida em que esta navegação coloca fragmentos (páginas, imagens, textos, sons, programas, vídeos, etc) em relação, articulando pontos luminosos visíveis (imagens-luz) e linhas invisíveis (montagem maquinica). E, assim como as constelações não lidam com a totalidade do cosmos, mas selecionam dele um trecho, assim é a navegação no oceano da *internet*. Caso o indivíduo esteja consciente de tal navegação constelar, ele tem a possibilidade de criar seus próprios conceitos, ideias e pensamento crítico, colocando os elementos que compõem a constelação emergente em relação tanto dialógica quanto dialética. Cabe ressaltar o caráter singular dessas

constelações em plataformas e redes digitais, pois, engendradas por algoritmos, tal seleção baseia-se nos hábitos de navegação de cada sujeito, o que pode criar distorções sobre o campo da realidade material, configurando uma realidade paralela.

Quanto ao pensamento esquizo, pensar e ter ideias também relaciona luz e escuridão, na medida em que trata-se de articulações e ligações que não visam uma totalidade ou a um objetivo prévio, mas colocam em diálogos, no escuro da imaginação e do inconsciente, seus fragmentos sem, contudo, perder seu lastro vivido e temporal. Do embate entre o escuro pensamento e a experiência vivida, surgem as imagens luminosas das ideias na consciência.

Walter Benjamin foi o filósofo que usou a forma da constelação¹⁰⁷ como metáfora e método epistemológico para relacionar ideias, coisas e conceitos. Para Benjamin, a história não é linear, mas fragmentada em eventos dispersos no tempo (do passado e do presente) e no espaço, que podem ser articulados, fazendo emergir uma reflexão crítica e criativa sobre a história. Segundo este filósofo, o pensamento por constelação é um método dialético que

107 Abaixo a definição do conceito de Constelação, a partir de Walter Benjamin, encontrada no dicionário de Teoria Crítica e que será trabalhado neste platô.

As ideias não estão mais presentes no mundo do que as constelações realmente existem nos céus, mas, assim como as constelações, elas nos permitem perceber relações entre objetos. Isso também significa que as ideias não são a mesma coisa que os conceitos, nem podem ser entendidas como leis dos conceitos. As ideias não dão origem a conhecimento sobre os fenômenos, e os fenômenos não podem ser usados para medir sua validade. Isso não quer dizer que a constelação seja puramente subjetiva ou esteja apenas em nossa mente. As estrelas no céu noturno estão onde estão, independentemente de como as observamos, e há algo em sua disposição acima de nós que sugere a imagem que construímos delas. Mas, dito isso, os nomes que usamos para as constelações estão enraizados na história, na tradição e no mito. Assim, a constelação é simultaneamente subjetiva e objetiva por natureza. Ela não é, contudo, um sistema, e essa é sua verdadeira importância para Benjamin, que rejeita a noção de que a filosofia possa ser concebida como algo sistêmico, como se fosse matemática ou científica, em vez de discursiva. Benjamin desenvolveu essa noção mais adiante em seu relato sobre as arcadas da Paris do século XIX. (BUCHANAN, 2010, online) Tradução livre do original

“ideas are no more present in the world than constellations actually exist in the heavens, but like constellations they enable us to perceive relations between objects. It also means ideas are not the same as concepts, nor can they be construed as the laws of concepts. Ideas do not give rise to knowledge about phenomena and phenomena cannot be used to measure their validity. This is not to say the constellation is purely subjective or all in our heads. The stars in the night sky are where they are regardless of how we look at them and there is something in how they are positioned above us that suggests the image we construct of them. But having said that, the names we use for constellations are embedded in history, tradition and myth. So the constellation is simultaneously subjective and objective in nature. It is not, however, a system, and this is its true significance for Benjamin, who rejects the notion that philosophy can be thought of as systemic, as though it were mathematical or scientific instead of discursive. Benjamin developed this notion further in his account of the arcades in 19th-century Paris”

permite contemplar um conjunto de elementos que coexistem em tensão, sem, contudo, formular uma síntese categórica; é uma forma de resistência epistêmica e de crítica radical da história e da cultura. É dele a frase: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984, p.56). Embora Benjamin defenda que tal método ou ferramenta epistemológica não constitua um sistema de análise, defenderemos que a constelação funciona, para o esquizo, como um sistema de orientação que o ajuda navegar os estágios de dissociação. Com essa síntese, Benjamin propôs que os conceitos (as linhas invisíveis) põem em relação os fenômenos heterogêneos (coisas/estrelas), e esta montagem, que não é fixa, configura-se como uma ideia (constelação). Segundo Rita Velloso,



Para o filósofo alemão, (...). As constelações são ferramentas de um método. Coisas são o análogo das estrelas, e coisas são fenômenos particulares. Como tais, Benjamin precisa inserir esses particulares numa classificação. Assim, o filósofo se vale dos conceitos. Para classificar os fenômenos, conceitos são mediadores. Conceitos concretizam ideias, posto que são suas representações, são operadores do conhecimento e função do entendimento (VELLOSO, 2018, p.102)

Por sua vez, na psiquiatria institucional, Jean Oury, um dos fundadores da clínica *La Borde*, compreende as constelações como um coletivo de pessoas (e, porque não, um coletivo que acolha também seres outros-que-humanos) que orbitam e convivem com alguém em sofrimento psíquico grave e que podem fornecer informações preciosas sobre a vida e as experiências desses pacientes, a fim de colaborar com o desenho terapêutico (OURY; SIVADON, 2025). Por sua vez, Félix Guattari no livro *Micropolítica - Cartografias do desejo* (1996), escrito com Suely Rolnik, afirma que as constelações podem conformar-se como planos de consistência, criados (pelos esquizes) com o fim de promover a (sua) reterritorialização, ou seja, de conformar um processo de subjetivação que promova certa estabilidade na navegação pelo caos. Tais planos de consistências não se subsumem aos territórios pessoal e familiar, mas põem em jogo agenciamentos sociais e micropolíticos imbricando-os em um território ainda mais amplo. Nesses termos, Guattari-Rolnik põem a nu, por exemplo, inclusive, que a maneira como o contexto social (a situação) e suas “instituições sociais veiculam, semiotizam a doença mental” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 245) é parte constituinte do inconsciente maquínico do psicótico. Segundo eles, o termo constelação de universo corresponde:

as referências da representação não são apenas quantificáveis segundo as coordenadas energético-espaco-temporais (EST). Elas são relativas também

às coordenadas existenciais qualitativas. Os universos de referência não são assimiláveis às ideias platônicas: eles variam de acordo com seu ponto de surgimento. Organizam-se em constelações que podem se fazer e se desfazer à mercê da constituição de agenciamentos de subjetivação. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.318)

Deste modo, propomos que as constelações esquizos constituem sistemas moventes que não emergem de forma linear, mas de forma energético-espaco-temporal, unindo corpos, forças e tempos heterogêneos que circulam tanto no campo subjetivo, quanto no campo sociocultural e econômico, em um só gesto. Sob nossa perspectiva, acreditamos que tais características não se encerram no diagnóstico pessoal, mas constituem-se como qualidade da vida cultural na contemporaneidade ocidental. Como pontuamos no platô **LUNAÇÕES**, Fredric Jameson identificou, nos artistas das neovanguardas, uma poética que explorava a descontinuidade e disjunção em obras concebidas como conjunto de subsistemas desconexos e em tensão entre si (JAMESON, 1991, p.47). Nesse sentido, mas também atualizando para o contexto contemporâneo, que envolve paradigmas homogeneizantes da hipervisibilidade e do espetáculo, a performance *Natures Mortes* (2021) **[imagem 29]**, de Anne Imhof, talvez seja uma boa obra para apresentarmos os modos de agenciamento constelar esquizo que buscamos descrever, pois congrega múltiplas linguagens, polifonia narrativa e elementos heterogêneos em um espaço labiríntico, onde a iluminação, as transparências e reflexos desorientam a percepção, borram fronteiras entre o espaço externo e interno (do edifício, da performance, dos afectos imbricados) e onde o noturno, o oculto e as tensões atuam num sistema de leis próprias de captação das forças subtis (CARDOSO, 2011).



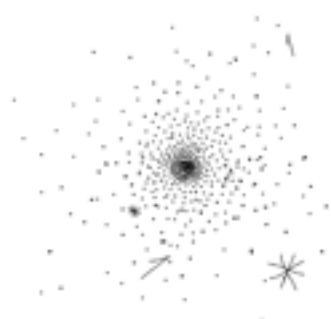
(...) José Bragança de Miranda, reconhecido especialista e leitor da constelação como método do contemporâneo, salienta que este corte no contínuo (a constelação, portanto) se torna << numa linha traçada no atual que passa pelo ponto de interrupção, articulando o passado e o futuro desse acontecimento >>, e continua ao afirmar que, << mais que uma representação, está em causa a produção de um artefacto teórico ou estético, que interrompe a história e penetra nela profundamente. É essa a produtividade que a ideia de constelação procura apreender. >> (COLEÇÃO BERARDO, 2020, p.186)

Se a construção da constelação é relacional, articulando coisas (objectos e corpos), leis, conceitos e ideias, ela acarreta uma descontração do bloco do Real a partir da dispersão e posterior reunião dos seus materiais constituintes. A potência do objecto em tonar-se <<outro>> a partir da sua incrementação numa constelação específica reconfigura a sua realidade - tiramos <<única>> -, desdobrando o conceito numa nova visão crítica. (COLEÇÃO BERARDO, 2020, p.189)

Portanto, quando nos referimos a constelações esquizo, não nos restringimos a um conjunto de relações constituído exclusivamente por corpos (celestes) de mesma natureza, mas,

como procuramos mostrar ao citar, como exemplo, o trabalho da artista alemã Anne Imhof (que não é uma pessoa com esquizofrenia), que, atenta ao seu momento histórico-cultural, agencia, em seus trabalhos, a multiplicidade e a complexidade por meio de referências, linguagens e materialidades diversas, incluindo aí o uso de imagens mediadas pelas redes sociais, e desse modo, faz constelar elementos heterogêneos e forças de atravessamento em uma única obra.

Poderíamos citar também, como pensamento estético constelar, a obra *Assemblage* (2010) [imagem 30], de Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato, que foi um projeto dedicado à obra de Félix Guattari e que empresta o termo *assemblage*, desenvolvido por Félix juntamente com Gilles Deleuze. Trata-se de um trabalho em que fragmentos audiovisuais de documentários e entrevistas são justapostos em três telas de tamanhos e formas distintas, assim como as *soft montages* de Harun Farocki, que são instalações em que aparecem duas ou mais telas (com vídeos, principalmente) montadas no espaço expositivo, implicando uma relação de sucessão e simultaneidade. Essa qualidade da montagem de pôr em relação, traçar analogias e produzir sentido é partilhada com o espectador, na medida em que este caminha por entre suas video-instalações e traça reflexões ao fruir entre as imagens presentes nas múltiplas telas. Hermano Arraes Callou ao analisar o trabalho de Harun Farocki define a montagem como:



uma arte das relações, dos intervalos, dos fragmentos; o seu objetivo é construir constelações saturadas de afinidades, disparates, correspondências, que nos conduzam a trajetórias de pensamento insuspeitas.

(...)

A montagem de Farocki ignora as distinções que organizam a nossa imagem do pensamento (DELEUZE, 2009), se situando em um território movediço, onde as oposições entre o sensível e o inteligível, o concreto e o abstrato, a atividade e a passividade se desfazem e são atravessadas continuamente. (CALLOU, 2014, p.102)

Contudo, Farocki alerta que, uma vez ao lado de outras obras que, porventura, convivam no mesmo espaço expositivo, assim como com o espaço ele mesmo, o que se produz é cacofonia, uma espécie de batalha entre imagens, ou caco-imagens (CALLOU, 2014, p.111). Tal cacofonia e concorrência entre imagens é uma das consequências centrais das sugestões algorítmicas das plataformas, caso fiquemos à mercê de sua montagem estocástica.

Outro exemplo que, para nós configura-se como um sistema de constelações esquizo é o *Atlas Mnemosyne* [imagem 31], esboçado pelo historiador da arte, também alemão, Aby Warburg, durante sua experiência psicótica e de internação entre os anos 1914-1924. Warburg se considerava um historiador da arte afetado pela psicose (*psychohistoriker*) e, por isso, foi capaz de “diagnosticar a esquizofrenia da cultura ocidental a partir de suas imagens” (DIDI-

HUBERMAN, 2013, p.341). Kaira Cabañas menciona, em seu ensaio *Cuidar de Borboletas: Uma origem terapêutica para a História da Arte* (2021), que a escrita e a pesquisa de Aby Warburg, no contexto de sua internação, poderiam ser compreendidas como prática terapêutica e ocupacional. Tal argumento nos parece frágil por dois motivos: primeiro, porque desconsidera que, durante grande parte do início da sua internação, Warburg permaneceu sedado pela medicação, e sabemos que, sob seus efeitos, pouca ou nenhuma atividade, física ou intelectual, é possível de ser realizada. Segundo, porque, assim que pôde, Warburg retomou suas atividades habitais, quais sejam, escrita e pesquisa - não como distração, como sugere a arte-terapia ou a labor-terapia, mas como um esforço descomunal de recolocar o pensamento para pensar, forçá-lo, contrariando, assim, qualquer propósito terapêutico. O que nos parece relevante perguntar é: o que do sintoma aparece no trabalho que Warburg passou a desenvolver a partir de então? A essa pergunta, identificamos neste mesmo texto, breves comentários sobre o que acreditamos ser reflexo da esquizofrenia na pesquisa do historiador da arte: a rejeição de uma história da arte como encadeamento de fatos manejados em sistemas fechados de classificação, em favor da implementação de uma pesquisa que cria redes de relações móveis e provisórias entre imagens e gestos (as fórmulas do *páthos*) que se repetem em diferentes épocas e culturas (muitos dos quais acessórios aos olhos do seu psiquiatra, Binswanger).



(...) Ao rastrear a transmissão e a transformação – quer dizer, a sobrevivência – desses gestos, Warburg introduziu uma “dimensão sensível” no conhecimento, indelevelmente ligada ao “múltiplo, ao diverso, à hibridez de qualquer montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 5).

O Atlas também exhibe a fragilidade fundamental, um desejo epistêmico que, como condição de possibilidade do próprio conhecimento, inadvertidamente desempenha o papel de um conhecimento provisório ou condicional. Por necessidade, tratava-se de uma empreitada aberta, sujeita a múltiplas reorganizações e exibições, sempre em mutação.

(...) No caso de Warburg, entretanto, as conexões não eram apenas imaginárias; eram conexões advindas de relações entre fatos empíricos de imagens e a vida que elas continuaram a ter uma vez passados seu contexto original e suas origens. (CABAÑAS, 2021, pp.279-280)

Assim como vimos afirmando a relevância da relação na experiência da esquizofrenia, Warburg também via a ligação como algo inerentemente humano e esquizofrênico. Segundo Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo de fantasmas em Aby Warburg* (2013), a ligação se manifesta na cultura enquanto empatia, fazendo com que as formas inorgânicas sejam incorporadas às, ou apropriadas pelas, formas orgânicas. Ou seja, Warburg acreditava que o ser humano, ao manipular as coisas

do mundo, ampliaria os limites do seu próprio corpo até perder os contornos definidos. Ao incorporar o inorgânico, faz nascer uma cultura, seja através da língua, da arte ou do conhecimento. Para ele, essa eliminação (quase erótica) da fronteira entre o sujeito e o objeto - ou, dito de outro modo, essa “perda do sujeito no objeto” - foi uma forma de conceber o conhecimento por compreensão como um processo empático, uma incorporação: “é fundir-se empaticamente com o modo de expressão próprio da coisa, com o seu estilo de ser (...). É penetrar na coisa para ser penetrado por ela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.343), o que, por sua vez, configura-se tanto como um saber trágico quanto esquizofrênico (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.337). Falamos sobre a experiência da continuidade entre os corpos sentida pelo esquizo no platô **LUNAÇÕES**. Warburg, assim como Antonin Artaud, foi capaz de transformar sua loucura em conhecimento¹⁰⁸. Segundo ele:



(...) É que, para o homem, existe de fato um estado que pode uni-lo a algo - justamente ao carregar ou manipular alguma coisa - que corresponde a ele, porém não corre em suas veias. (...) *Tragédia da incorporação. Fenomenologia: Limites flutuantes da personalidade. Apropriação por incorporação*. O ponto de partida é o seguinte: considero o homem como um animal que manipula as coisas, cuja atividade consiste em estabelecer ligações e separações [*Verknüpfen und Trennen*]. Isso o faz perder seu sentimento orgânico do eu [*sein Ich-Organenfühhl*], pois, com efeito, a mão lhe permite apoderar-se de objetos concretos, que não têm sistema nervoso, pois são inorgânicos, mas que, mesmo assim, expandem seu eu inorganicamente [*die sei Ich unorganisch erweitern*]. Aí está a tragédia [*die Tragik*] do ser humano, que, ao manipular as coisas, estende-se além de seu limite orgânico. (...) A humanidade inteira é esquizofrênica [*schizophren*], eternamente e desde sempre (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.337).

Por sua vez, como o pensamento esquizo se dá por relação entre imagens (no inconsciente de uma pessoa com esquizofrenia, assim como na cultura contemporânea em que a imagem ganha cada vez mais protagonismo), a constelação emerge também como uma ferramenta de construção e investigação dialética do real, em que o poder de afectação entre as partes orienta a potência dos modos de apreender, conhecer e interpretar. Talvez um dos aprendizados que a fluida teoria da constelação tenha a nos dar resida não no problema da aparência, mas no processo do fazer aparecer. O historiador da arte Aby Warburg propôs, com o *Atlas Mnemosyne*, um pensamento por imagens em que montava,

108 Conhecimento (*Erkenntnis*) capaz de transformar a “confissão (*Bekentnis*) de um esquizóide” em teoria cultural das esquizas simbólicas, em suma, capaz de transformar um páthos (ou um sintoma) em teoria cultural do páthos (ou do sintoma)... *como a história de uma loucura pode dar lugar à arqueologia de um saber*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.318).

(...) Construção rima com loucura; conhecimento, com tragédia; logos, com páthos; sensatez, com esquizofrenia. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.339)

sistematicamente, constelações a partir da disposição de fotografias e fotocópias em preto-e-branco em painéis de tecido preto afixado num chassi - assim como o escuro do espaço sideral com pontos estelares luminosos (as xerox de obras de arte). Tratava-se, assim como as constelações, de compor sistemas com subsistemas colocando lado a lado obras de arte distantes tanto no espaço quanto no tempo, criando séries comparativas da persistência das formas e gestos ao compor o todo a partir de fragmentos, ora formais, ora gestuais (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.383-386). Suas constelações não eram fixas e, assim como o movimento das estrelas muda o desenho da constelação ao longo dos séculos, as imagens do *Atlas Mnemosyne* transitavam entre os quadros, podendo uma mesma fotografia aparecer simultaneamente em mais de uma série. Ao fazer as imagens circularem, criando novas séries, Warburg demonstrou que “o pensamento é uma questão de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.389) das relações. Segundo Kaira Cabañas, “Didi-Huberman o relaciona à ideia de platô, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (apud DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 78): ‘toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma’” (CABANAS, 2021, p.280).

Cabe ressaltar que diferentemente de ler a página de um livro, em que as letras se *ligam* para formar palavras, que, por sua vez se *ligam* para fazer nascer as frases e enunciações, o pensamento por imagens - ou o pensamento por constelação, que é a composição entre imagens ou entre elementos heterogêneos - não nos indica nem um sentido de ligação (L, *depois* U, *depois* Z), nem um início-meio-fim da reflexão, mas ligações moventes, erráticas e saltitantes. Não é um pensamento que prima pela clareza e velocidade da compreensão e da síntese. Ao contrário, o pensamento por constelações é labiríntico: emerge com a demora na contemplação das distâncias, das ligações, dos vazios, dos fragmentos e do todo, sem hierarquias pré-definidas de sentido e com a capacidade de também levantar problemas e tensões. É um pensamento analítico, com ênfase no caráter dissociativo das aproximações, e se dá por meio da montagem “de matriz visual para multiplicar as possíveis ordens de interpretação” (DIDI-HUBERMAN, 2013); assim como um *quanta* de imagens que só se atualiza na medida em que visualizamos as relações entre elas.

O objetivo de Warburg foi criar novas relações espaço-temporais¹⁰⁹ entre as obras de arte e elementos culturais, colocando em relação imagens segundo um sintoma cultural expresso em determinados traços formais que se repetiam no tempo, independentemente da cultura ou da linguagem, aproximando obras da Antiguidade das obras da Modernidade. Nesses painéis, é possível encontrar uma história da arte contada com elementos heterogêneos postos em relação. Por exemplo, as primeiras pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* são dedicadas ao tema do cosmos e à sua relação com o microcosmo humano, no qual Warburg apresenta desde crenças mágicas ligadas às práticas divinatórias orientais, imagens de deuses gregos e temas da mitologia e da astrologia, passando por diagramas keplerianos, por desenhos do corpo ideal de Leonardo Da Vinci ou pelo círculo de Dürer.

Com isso, Aby Warburg instaura uma epistemologia baseada na relação das formas visuais (elemento muito caro à cultura contemporânea), distanciando-se da linearidade cronológica e discursiva da história e abrindo-se para um movimento esquivo, que parte da imagem, do traçado (invisível) errante no espaço e no tempo engendrando um saber por meio de operações de montagens múltiplas e disruptivas que, de certa forma, assemelham-se, simultaneamente, aos modos de *senti-pen-ser* da esquizofrenia e aos modos contemporâneos da cultura de produzir, expor, fruir e compreender as imagens.



A presença de Aby Warburg, autor de *Bilderatlas Mnemosyne* e sobejamente reconhecido como fundador da iconologia moderna, surge com a sua obra magna em forma de atlas de imagens. Procurando ser uma armadura de todo um processo de pensamento, este atlas imagético é sustentado por informações livrescas, escritos e erudições de várias ordens, possuindo um incomum saber visual, artístico, antropológico, linguístico e histórico. Não necessariamente numa ordem linear de leitura mas antes à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento, como naquelas imagens warburguianas, surgem obras de artistas que entram em diálogo - no tempo e no espaço -, criando uma zona dedicada às diferentes plasticidades encontradas em cada universo artístico e desvendando uma certa potência de relação. (COLEÇÃO BERARDO, 2020, p.191)

Tais sistemas são úteis para a pessoa da esquizofrenia, pois, como apresentamos

109 Como na experiência psicótica em que as imagens-gatilho retornam durante os momentos de crise, as imagens e experiências esquizofrenizantes sobrevivem, assim a teoria mnemônica de Warburg. Nesse sentido que Didi-Huberman afirma que *Atlas Mnemosyne* é também um atlas do sintoma. Segundo Warburg:

(...) pude reunir o material para um atlas de imagens que, por sua disposição em série [zusammenbringen], desdobrar a função [die Funktion ausbreiten] dos valores expressivos da Antiguidade, originalmente imprimidos através da representação da vida em movimento interno ou externo. Ao mesmo tempo, esta será a fundação de uma nova teoria da função memoraria das imagens no homem [eine Neue Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses] (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.390)

anteriormente, há um borrão na fronteira entre o mundo externo e o mundo interior, do mesmo modo que a perspectiva como representação do ponto de vista espacial, é abolida em função de uma localização sem coordenadas. É como estar no escuro, onde o corpo funde-se com o corpo do espaço, e já não é fácil discernir onde começa um e onde termina o outro. Vive-se a corporificação da experiência espacial, que emaranha espaço físico, corpo e espaço do pensamento, com isso, tem-se a sensação de um corpo espacial liso, com múltiplos pontos de vista e sem horizontes, um corpo que sente como o corpo do espaço. Criar constelações nesse escuro infinito é criar pontos de orientação e referências, mas também exercitar um pensamento crítico que nos habilite a elaborar a experiência psicótica e discernir mundo concreto do mundo do delírio.

A título de curiosidade, nas fichas de anamnese psiquiátrica de pessoas diagnosticadas com esquizofrenia que pesquisei no Centro de Documentação e Memória do Instituto Municipal Nise da Silveira, no Rio de Janeiro, lê-se “desorientada no espaço e no tempo”. Ora, se o esquizo é desorientado no espaço e no tempo segundo a psiquiatria, e se as constelações são sistemas de orientação espaço-temporal, podemos propor que ao criar constelações, a pessoa esquizofrênica está determinando sistemas provisórios de orientação e de referência para a sua experiência de vida.

Em pesquisas que temos realizado em acervos de arte que colecionam trabalhos produzidos por artistas neurodivergentes encontramos diversos exemplares consonantes ao nosso interesse de pesquisa; no entanto, vale salientar que, dos trabalhos citados abaixo, alguns foram produzidos por pessoas com sintoma psicótico, como alucinações e delírios, sem, contudo, possuírem diagnóstico contundente de esquizofrenia. Como veremos, são trabalhos que exploram tanto os temas celestes, metalinguística ou metaforicamente, quanto trabalhos, casualmente encontrados, que apresentam o espaço pictórico conformado como o espaço celeste, no qual múltiplos elementos se aglutinam e se justapõem. São trabalhos que, partindo do macrocosmo ao microcosmo, buscam refletir, de forma sensível, a origem do universo passando pelas mitologias inventadas para explicar tal origem. A partir dessa ponte entre deuses e humanos, surgem narrativas terrenas, com relações entre sazonalidade e rituais, para, então, adentrar nas invenções astronômicas que pretendiam ampliar os horizontes extraterrestres; momento em que o humano passou então a representar suas descobertas e apresentar suas criações por meio da linguagem abrindo novos universos de significação. Nesse sentido, a fim de experimentarmos a constelação como modos de *senti-pen-ser* que pretendem construir sentido conceitual e estético, apresentamos esse conjunto de trabalhos aninhados nas seguintes constelações: ensaios cosmológicos, cosmogonias ou narrativas mitológicas, paisagens e cenas cotidianas, máquinas astronômicas, abstrações celestes e signos cósmicos.

1) Ensaios cosmológicos: obras que investigam a natureza e a origem do cosmos, seus sistemas e corpos astronômicos. Das obras destacamos: *Sternkunde* (1919) [imagem 32], de Hugo Hempel; *Südstern* (1913) [imagem 33], de Karl Baumann; *Sonnensystem!* (1972) [imagem 34], de Franz Artenjak; *La planète Saturne* (1992) [imagem 35] e *La comète all bopp, le soleil et la lune* (2008) [imagem 36], de André Robillard; *Sem título* (1988) [imagem 37], de John Devlin; *Erklärung über Erduntergang* (1912) [imagem 38], de Oskar Friedolin Herzberg; *Estrelas no espaço* (1989) [imagem 39], de Maria Aparecida Dias; *Etoiles* (1983) [imagem 40], de Benjamin Bonjour; *Sem título* (sem data) [imagem 41], de F. Kouw; *O Cometa Harlhei* (1994) [imagem 42] e *Sistema Solar*¹¹⁰ (1986) [imagem 43], de Ubirajara Ferreira Braga; *La grande comete de 1866 en Amérique* (sem data) [imagem 44], de Adolf Wölfl.

Na obra *Südstern* (1913) [imagem 33], de Karl Baumann, é possível identificar conjuntos de pontos ligados por linhas, à semelhança das constelações, e gráficos de retas. Na colagem de John Devlin, *Sem título* (1988) [imagem 37], o espaço pictórico é dividido em quatro quadrantes; à direita da obra, vemos o recorte de uma carta celeste e um desenho que assemelha-se a uma galáxia ou à trajetória de um satélite; à esquerda, dois desenhos que remetem a perspectivas de objetos luminosos. O desenho *Sternkunde* (1919) [imagem 32], de Hugo Hempel, representa o céu astronômico com suas constelações (com desenhos figurativos), o Sol, planetas e cinturão de asteróides, e *Sonnensystem!* (1972) [imagem 34], de Franz Artenjak, busca na representação do sistema solar, um modelo para apresentar a relação do planeta Terra com o Sol, com as estrelas, com a Lua e com nebulosas. Na obra de *Erklärung über Erduntergang* (1912) [imagem 38], de Oskar Friedolin Herzberg, vemos a colisão de dois cometas; e, em obras dos artistas André Robillard, Maria Aparecida Dias e Benjamin Bonjour os corpos celestes - estrelas e planetas - flutuam num fundo que destaca tais elementos.

2) Cosmogonias ou narrativas mitológicas: trabalhos em que os planetas e outros corpos celestes se apresentam em narrativas sobre deuses e semideuses, sejam corporificados em figuras humanas ou em outros simbolismos. Dentre os trabalhos podemos citar: *Vênus o Belo* (1995) [imagem 45] e *Reinado de Júpiter* (1995) [imagem 46], de Ubirajara Ferreira Braga; *Der Lebensfrieden fühle Furch Menschen, wie die Gnade erhellt mit Jesus Christi den Segen* (1919) [imagem 47], de Heinrich Hermann Mebes; *A Barca do Sol* (1987) [imagem 48], de Carlos Pertuis; *Question d L'homme et de la société Dieu* (sem data) [imagem 49], *Question des Anges et des sept jour* (sem data) [imagem 50], e *Question de champ et de*

pavillon (sem data) **[imagem 51]**, de Edouard Lucien; *Sem título* (sem data) **[imagem 52]**, de Eugène Lambourdière; *Desenho geométrico (aparição de Inês)* (sem data) **[imagem 53]**, de Pedro Cornas; *Eclipse Solar* (sem data) **[imagem 54]**, de Marianinha Guimarães.

Neste núcleo de trabalhos, destacamos as obras de Pedro Cornas e de Edouard Lucien. Em desenho intitulado *Desenho geométrico (aparição de Inês)*, o artista Pedro Cornas divide o espaço pictórico em dois; e de um semicírculo na base esquerda do desenho, onde lemos “ines”, parte uma linha que o artista identifica como “Re-co-rri-do,-da-y-nes vizível”. Abaixo da representação desse trajeto, o artista desenha dois pequenos círculos que designam as cidades brasileiras de São Paulo e Santos - de onde, possivelmente, “Inês” pôde ser avistada no céu -, e acima da linha de trajetória, o artista desenha o céu, visto desde São Paulo, com estrelas e planetas estilizados, bem como formas geométricas, como cubos e losangos. Nos quadrantes superiores, linhas que poderiam igualmente indicar o trajeto dos corpos celestes compõem, com as formas que tangenciam e sobrepõem, sistemas cuja tendência aparente é manter certa coesão. É a trajetória de “Inês” que demarca e separa o espaço do céu do espaço da Terra. Ademais, o espaço celeste é subdividido, como se houvessem dois espaço-tempos que coabitam - podendo tratar-se tanto de dois registros do céu durante o movimento de “Inês” quanto de dois pontos de vista que a observam em movimento.

Quanto aos trabalhos do artista Edouard Lucien, trata-se de uma série de desenhos geométricos que demonstram estabilidade, nos quais vemos duas colunas de textos - uma à esquerda e outra à direita - ladeando uma forma quadrilátera central, onde se inserem outras formas, majoritariamente círculos concêntricos, estrelas e raios (à imagem de um sistema solar), precisamente desenhados, evidenciando um rigor próprio do desenho geométrico, ao mesmo tempo em que denotam certo misticismo. Em conjunto, imagem e texto apresentam reflexões do artista acerca de temas variados. Nos trabalhos *Question d'email* (sem data) **[imagem 55]**, e *Le blanc et la couleur de la vertu* (sem data) **[imagem 56]**, por exemplo, o artista relaciona a cor branca à virtude e a cor preta ao trabalho; na obra *Question de champ et de pavillon* (sem data), Lucien realiza um exercício formal que busca compreender os jogos de composição entre a lua e a estrela presentes na bandeira turca **[imagem 51]**; e em *Question des Anges et des sept jour* (sem data) **[imagem 50]** e *Question de l'homme et de la société Dieu* (sem data) **[imagem 49]**, o artista desenvolve dois desenhos com a mesma estrutura formal para tratar das mitologias zodiacais e judaico-cristã.

Embora o círculo seja a forma que a astronomia convencionou usar para representar a abóbada celeste, os corpos estelares e as órbitas planetárias, segundo Nise da Silveira, ele é a

forma predominante em obras artísticas de pessoas com esquizofrenia. A psiquiatra relaciona a presença do círculo, assim como a mandala (palavra em sânscrito para círculo) para o psicólogo Carl G. Jung, ao movimento de seus clientes de dar “forma a forças do inconsciente que buscavam compensar a dissociação esquizofrênica” (SILVEIRA, 1981, p.52). O círculo, para Nise, é uma forma ordenadora que demonstra as investidas autocurativas do esquizofrênico. Contudo, também pode ser visto como o lugar onde algo é isolado do restante do ambiente. Nos meus trabalhos, o círculo demarca tanto o espaço cênico quanto o percurso de uma ação de caminhar ou circumambular - quase uma prática meditativa de longa duração. Deleuze afirma que Francis Bacon costumava usar o círculo (assim como o cubo) com o propósito de isolar a figura, mas o “importante é que eles não limitam a Figura à imobilidade; pelo contrário, eles tornam sensível uma espécie de encaminhamento, de exploração da Figura em seu lugar, ou sobre si mesma. É um campo operacional” (DELEUZE, 2003, p.2). Corroborando a hipótese da psiquiatra, essa “função” operacional poderia ser compreendida, no caso da esquizofrenia, como o estabelecimento das distâncias necessárias para que uma pessoa, em estágio de desterritorialização, consiga reterritorializar-se e criar uma nova “casa para o corpo” que não esteja misturada ou confundida com outros corpos.

3) Paisagens e cenas cotidianas: representação de cenas cotidianas, como o nascer e pôr do sol, ou cenas ligadas às atividades sazonais, como momentos de colheita. Aqui citamos as obras *Sonnenuntergang in Pappellandschaft* (1920) **[imagem 57]**, de Else Blankenhorn; *Sem título* (sem data) **[imagem 58]**, de Iotiro Akaba; *Sem título* (sem data) **[imagem 59]**, de Masayo Seta.

A cena pintada por Else Blankenhorn, em *Sonnenuntergang in Pappellandschaft* **[imagem 57]**, exibe uma paisagem bucólica em contraluz durante o pôr do sol. Grande parte da pintura é tomada por tons de preto e azul profundo, indicando a proximidade da noite. Um pequeno campo em primeiro plano, com um renque de álamos ao fundo, nos conduz a um portão; esse conjunto demarca o horizonte, como se estivéssemos em um altiplano, de onde avistamos, o sol e, ao longe, à direita da paisagem, um corpo d’água que reflete a pouca luz que insiste iluminar. Do canto superior direito descem, na diagonal, pequenos círculos da cor do sol, sugerindo o caminho poente. Aqui, o sol ao fundo nos coloca na escuridão da paisagem

Iotiro Akaba pinta uma baía circundada por vida pulsante: algumas edificações ao fundo e à direita; embarcações e vegetação; um casal e uma charrete na base da tela. Toda a cena parece figurativamente descrita, sem preocupação com proporções e perspectiva. Há um grande círculo vermelho à frente das edificações, como numa operação pelo inconsciente, Iotiro traz

o sol diante da paisagem assim como o fez René Magritte em sua obra *O Banquete* (1958). Contudo, enquanto a paisagem do pintor surrealista é tomada pela sombra das árvores, como se o sol desse as costas para a cena, numa espécie de eclipse, o sol pintado por Iotiro dá as costas para nós, espectadores, e, como se estivesse a pino e frontal, traz luz e cores vibrantes para a cena, chapando as formas.

4) Máquinas astronômicas: narrativas sobre a exploração espacial, em que vemos instrumentos, telescópios, foguetes espaciais, satélites, astronautas, representações de dispositivos de navegação. Das obras citamos algumas: *Telescópio das estrelas* (sem data) [imagem 60], de Fernando Diniz; *Esputniqs* (1988) [imagem 61], de Ubirajara Ferreira Braga; diversos trabalhos de Erich Zabltnik, tais como *Sem título* (1989) [imagem 62]; assim como diversos trabalhos de Helmut Nimczewski, tais como *Apolo* (1977) [imagem 63]; *Lunar* (1973) [imagem 64], de Oswald Tschirtner; *Robo Cosmonaute* (1970) [imagem 65], de Jean Perdrizet; *Sem título* (2013) [imagem 66], de Óscar Morales; *Spoutnik russe CCCP 28000 km à l'heure* (2008) [imagem 67], de André Robillard.

A obra *Telescópio das estrelas* [imagem 60], de Fernando Diniz, é uma composição abstrata criada utilizando, majoritariamente, as formas circular e cônica, na qual os raios estelares se projetam no espaço da pintura e se abrem para tornar-se, eles mesmos, instrumento de observação astronômica; e, assim como quando observamos o céu limpo, os corpos celestes, na pintura de Diniz, sobrepõem-se e justapõem-se não nos permitindo distinguir figura e fundo. Aparentemente, o telescópio do artista não é um instrumento fincado na Terra para observar estrelas longínquas, mas dispositivos que coabitam o espaço interestelar - como se os gestos de ver e dar-se a ver estivessem em pé de igualdade, em um corpo híbrido, ou fossem intercambiáveis. Pouco acima do eixo central horizontal, notamos pequenos núcleo de formas menores, ligeiramente alinhadas vertical e horizontalmente. Tais alinhamentos e núcleos remetem a especulações científicas sobre a estrutura do universo em forma de bolhas de sabão, bem como evocam aglomerados de estrelas ou os anéis de Jupiter e Saturno entrelaçando-se, formando uma espécie de núcleos atômicos. Ainda que relutemos em reconhecer formas humanas, a composição entre os núcleos de aglomerados e as formas triangulares remete às indumentárias criadas para o *Balé Triádico* (1922), de Oskar Schlemmer. Os tons de azul e amarelo confundem o dia e a noite.

Os desenhos, repletos de textos e explicações, de Jean Perdrizet são projetos de máquinas e robôs para exploração espacial, enquanto o trabalho de Óscar Morales apresenta uma espécie esboço de cálculo para um foguete ir até a Lua e voltar. *Spoutnik russe CCCP*

28000 km à l'heure [imagem 67], de André Robillard, é uma escultura que alude ao primeiro satélite comunicacional enviado pela antiga URSS.

5) Abstrações celestes: compreendem tanto trabalhos cujos nomes remetem a astros e corpos astronômicos sem, contudo, representá-los figurativamente quanto obras abstratas ou figurativas compostas por fragmentos soltos no espaço pictórico, cuja ordenação assemelha-se à representação de corpos celestes em um espaço infinito e sem coordenadas. Aqui destacamos as obras *Broderie Multicolore* (sem data) [imagem 68] e *Venus et sa sucursal astrologique divine* (1937) [imagem 69], de Jeanne Tripier; *Les Animaux* (1958) [imagem 70], de Carlo Zinelli; *Patos de Andrômeda* (2023) [imagem 71], de Pedro Ventura; *Sem título* (1958) [imagem 72], de João Rubens Neves Garcia; *Manto de apresentação* (sem data) [imagem 73], de Arthur Bispo do Rosário.

Reunimos, nesta constelação, um conjunto de trabalhos que ora apresentam suas estruturas pictóricas à imagem do céu estrelado - onde coabitam diversos elementos dispersos num fundo “infinito”-, ora consistem em abstrações cujo nome ou texto remete a objetos astronômicos. Em *Broderie Multicolore* [imagem 68], Jeanne Tripier (artista que ouvia as vozes dos astros) borda um tecido de veludo preto com uma espécie de multiverso caótico, no qual há nebulosas, “a última estrela do firmamento terrestre”, linhas de campos eletromagnéticos planetários, aglomerados estelares e a palavra “d’arc” - segundo a pesquisadora Lise Maurer, em um de seus textos, a artista Tripier se compara a Jeanne d’Arc (Jeanne d’Arc Senhora Tripier).

Já o trabalho *Les Animaux* [imagem 70], de Carlo Zinelli, apresenta três figuras animais em destaque que se sobrepõem à uma imensa variedade de desenhos e figuras: corpos humanos, linhas verticais, um lago, duas bolsas ou pesos, uma espécie de vaso de flores estilizado, barcos de cabeça para baixo a navegar nas estrelas, uma árvore cuja copa funde-se ao corpo de uma figura humana que a mantém ereta, plantadas sobre os pés. As roupas das gentes têm estampa de bolinhas semelhante às penas de um dos pássaros. Vemos ainda uma figura e seu reflexo no espelho, além de uma construção esmagada à esquerda. Parece que os desenhos foram criados por camadas de cores: linhas em ocre, algumas figuras que poderiam estar em uma fazenda; o azul que põe o quadro de pernas para o ar; rosa e cinza. Trata-se de uma profusão, por vezes disparatada - mas que revela a experiência de Carlo na fazenda com os animais -, como se fosse um desenho automático surrealista.

6) Signos Cósmicos: palavras e letras soltas no espaço pictórico à semelhança de um céu estrelado. *Sem título* (2011) [imagem 74] e *Sem título* (1992 - 2005) [imagem 75], de Daniel Miller; *Sem título* (2004) [imagem 76], de Kunizo Matsumoto; *Um tiro no escuro* (2020) [imagem 77], de Joana Ramalho.

Por fim, em Signos Cósmicos, buscamos dar corpo a um conjunto de trabalhos que têm os signos e a linguagem como campo de exploração pictórica. Em Daniel Miller, os signos se amontoam, se aglomeram, fragmentam-se e atropelam-se como em um fluxo de consciência, ou como bits de galáxias e estrelas engolidos pela força gravitacional dos buracos negros, extrapolando suas singularidades em jatos relativísticos de microfragmentos em entropia lancinante... as obras de Dan Miller são como livros inteiros, nos quais as letras que compõem as narrativas se aninham no seu anteparo de escuta, que é a tela.

O panorama acima propõe um recorte no extenso volume de obras pesquisadas, especialmente durante o período do doutorado-sanduíche. Período que, embora tenhamos nos depararmos com a resistência e a escassa agenda da equipe de coordenação do projeto Manicômio e da professora orientadora, foi muito frutífero, visto que dialogamos com artistas residentes do projeto português, além de termos conhecido o funcionamento e os projetos do Estúdio de Arte, atelier artístico do Serviço de Reabilitação Psicossocial da Casa de Saúde do Telhal (Portugal), e realizado pesquisa em acervos de importantes instituições voltadas à arte e saúde mental, como a *Collection de l'Art Brut* em Lausanne (Suíça) e *Sammlung Prinzhorn* em Heidelberg (Alemanha). O contato com este rico material mostrou-nos que grande parcela dos trabalhos produzidos por pessoas em sofrimento psíquico grave e em contextos institucionais são desenhos e pinturas, salvo exceções, entre quais destacamos as obras de Arthur Bispo do Rosário, Jeanne Tripiet, Micaela Fikoff e Pedro Ventura.

Conta Nise da Silveira, que Carlos Pertuis fora internado pela família no dia em que, ao passar por conflitos pessoais, tem a visão do “planetário de Deus” no reflexo dos raios solares no espelho do quarto (SILVEIRA, 1981, p.311). Ao olharmos para esse conjunto de obras, acreditamos que os temas e objetos celestes apareçam nos trabalhos, na maioria das vezes, não enquanto literalidade, mas como analogia e modelo que procura dar forma e sentido aos modos de *senti-pen-ser* da esquizofrenia. Os trabalhos analisados revelam não apenas a riqueza interior dessa experiência, mas também evidenciam certa consciência sobre vivências intersubjetivas e socioculturais, bem como algum conhecimento de seu momento histórico. Vale lembrar que a maioria desses artistas produziu em condições alienantes no começo do século XX, apartados da vida em sociedade; o que lhes chegava de informação era filtrado por funcionários das instituições psiquiátricas ou provenientes de publicações compartilhadas pelos monitores. Nesse sentido, propomos que as obras produzidas por pessoas em sofrimento psíquico grave sejam analisadas como uma constelação de elementos - as obras em si, os procedimentos estéticos, a história particular e social, assim como o contexto de cada criação, os

agentes do entorno etc. - que orbitam tais criações. São obras com potencial para fornecer pistas sobre a origem do universo (do sintoma) pessoal-social, em que os elementos e fenômenos que perpassam e afectam o corpo da esquizofrenia apresentam as narrativas esquizo no/e sobre o seu meio e tempo - ora literais, ora reflexivas, algumas de caráter mitológico, outras extremamente científicas -, tal como ocorre com a diversidade da vida e da experiência criativa. São obras que nos dão a ver seus múltiplos elementos em relação fundamentalmente dialógica, cuja interação ou combinatória envolve a coexistência de múltiplas vozes e heterogêneos pontos de vistas - potencialmente esquizofrenizantes.

Em *Cosmologia*, notamos o conhecimento e a abordagem dos fenômenos astronômicos. Relacionamos tal característica menos a alguma possível simbologia ligada ao “todo materno”, que foi perdido durante a fragmentação da subjetividade - como defende a psiquiatra Dra. Nise da Silveira -, e mais à curiosidade e às relações com o intangível e com o inefável; com elocubrações imaginativas e com reflexões acerca da falibilidade da experiência perceptiva fenomenológica ordinária; assim como com a associação entre loucura e as fases da Lua, expressa na história da loucura dos séculos XVI e XVII (criada e contada pelos sujeitos da razão), questões que permeiam o universo do corpo delirante. Cabe lembrar que tanto a cosmologia cartesiana - que anima a era clássica separa luz e trevas na mesma proporção em que a razão está separada da loucura -; quanto a defesa de uma razão universal capaz de a tudo compreender e transformar nãoconstituem construções do delírio, mas fruto de um cálculo reflexivo do Iluminismo; por isso, não nos parece extraordinário que pessoas excluídas desse universalismo e dessa “iluminação” tragam elementos celestes, solares e noturnos para seus trabalhos poéticos. Olhar para o céu noturno é entrar em contato com tais questões; é também compreender que a distância que mantemos dos fenômenos astronômicos implacáveis (explosões, colisões, falta de atmosfera habitável, temperaturas extremas, gravidades fatais...) é o que nos permite enxergá-los como belos e apaziguadores. Ver pontos brilhantes - que, a olho nu, mal diferenciamos entre si - em meio à escuridão, constituída por forças e matéria ainda pouco compreendidas,, mas que dão forma e atuam sobre tais luminosidades, serve como analogia para refletirmos sobre temas caros à experiência da esquizofrenia na sociedade; como questionar as máximas que sustentam a relação entre consciência e inconsciente e entre luz e escuridão, conferindo a superioridade (intelectual e sensível) da razão sobre a loucura.

Por outro lado, como abordamos no platô **ESPAÇO-TEMPO**, poderíamos compreender as redes complexas e a conectividade da internet como se fossem um cosmo no qual as coisas, informações e subjetividades gravitam, se relacionam e trafegam no espaço-tempo virtual-

atual / digital-físico. Nesse universo, cuja extensão desconhecemos, a onipresença divina - que cedeu lugar à razão no Iluminismo - cede agora lugar à onipresença técnico-algorítmica. Cabe lembrar que, assim como a cibernética é inseparável da quantidade de dados que produz e faz circular, a astronomia foi um dos primeiros campos do conhecimento - se não o primeiro - a lidar com grandes volumes de dados ao criar aparatos para observação e a exploração do espaço intergaláctico. As redes sociais e a navegação online observam e exploram o espaço pessoal. Cada vez que nos conectamos a um aplicativo - que, por sua vez está atrelado a um CPF, a um número de telefone ou a um e-mail -, ou nos inscrevemos num site, em uma rede social ou em um veículo de mídia online, criamos pequenas constelações. Essas constelações são, muitas vezes, marcadas pela fragmentação da experiência e pelos gestos de ver e ser visto; por relações de poder, por elementos semióticos e comunicacionais; por narrativas sociopolíticas e culturais; por espaços de trânsito privados; pela exposição; pela exploração dos afetos e da violência; pela vulnerabilidade de dados e excesso de informação. Seriam os navegadores e as interfaces dos aplicativos as astronaves digitais? O horizonte que nos reservam é o mesmo daquele da embarcação para a história da loucura?

As *Máquinas astronômicas* que levam a humanidade às navegações celestes são como as embarcações que a levam a navegar pelos mares. Estas, por sua vez, conduziram os loucos para fora das cidades e os lançaram em uma deriva marítima sem volta. Em seu livro, *História da loucura na Idade Clássica* (1978), Michel Foucault coloca a partida compulsória dos loucos para o mar, durante a Idade Média, como signo de um exílio ritual, no qual o louco (o sujeito do fora) é *confinado fora*; ou seja, o barco o transporta para o exterior da cidade ao mesmo tempo que o mantém confinado nos limites da embarcação. E a água, além de levá-lo para longe, também o purificava (FOUCAULT, 1978, p16). Foucault, menciona, em uma de suas palestras, que os barcos são heterotopias por excelência, pois constituem espaços flutuantes, lugares sem lugar; foram importantes instrumentos para a expansão colonial e possuem grande reserva de imaginação (FOUCAULT, 2013, p.30). Nesse sentido, acreditamos que os foguetes e os robôs cosmonautas representados neste conjunto de obras, carregam simbologia ambígua semelhante à do navio, uma vez que viajar para o espaço sideral é desbravar o desconhecido, imaginar uma vida fora dos limites das instituições e de uma sociedade que desrespeita e violenta pessoas em sofrimento psíquico grave, mas também retratar a exclusão da figura da loucura na sociedade normativa. Poderiam essas máquinas traduzir uma espécie de escapismo diante da

vida nua¹¹¹ que se instaura nos corpos esquizofrênicos ainda hoje? Se viver a loucura é estar fora do lugar, do ritmo e do tempo (viver uma heterotopia e uma heterocronia), distante do sentimento moralmente adequado, criar máquinas com potencial de nos deslocar para outros territórios, mesmo sem sabermos aonde chegar, pode constituir um horizonte mais promissor do que permanecer ancorado em um lugar tão hostil quanto a sociedade em que vivemos - sociedade esta que abomina a figura da loucura e nos persegue simplesmente por existirmos fora do decoro.

Com as *Abstrações Celestes*, pretendemos reunir trabalhos que fazem as formas gravitarem sobre um fundo mais ou menos homogêneo, como se fosse o espaço sideral, ou obras cujos títulos nos fornecem pistas sobre o objeto pictórico. Esta é uma das constelações que, podemos dizer, se aproxima das experimentações modernistas das vanguardas artísticas, despreocupadas em retratar o espaço linear e euclidiano, como ocorrera na Renascença; e, por isso mesmo, é a constelação que melhor poderia representar tanto a experiência perceptiva e reflexiva esquizo quanto o espaço conectivo e hipertextual da navegação na internet.

Esta constelação tem o potencial de evidenciar as relações entre pensamento e matéria, entre imagem e corpo, à medida que nos serve como modelo de uma imagem da percepção e do pensamento esquizo; estes, que por sua vez, mantêm-se em estreita conexão com os afectos, as memórias e os corpos do mundo objetivo, instaurando um sistema complexo e dialógico - um mundo disparado pelas sensações violentas que colocam o corpo para vibrar. Cores, cheiros, toques, ruídos, pesos, signos, formas, subjetividades... É como abrir um coco e liberar um delírio, ou olhar um carro na rua e reviver a sensação do assédio sofrido. Ao elocubrar sobre o que Deleuze escreveu no capítulo *VIII. Painting Forces* de seu livro *Francis Bacon: the logic of sensation* (2003), não seria possível afirmar que artistas em sofrimento psíquico grave buscam pintar as forças e o horror que os atravessam, fazendo emergir sensações desterritorializantes? E não seria este ímpeto de buscar apresentar fenômenos celestes - a grande força da natureza por excelência - uma forma de expressar tais afecções avassaladoras? Por exemplo, a obra de Adelina, impressa na página 21 do livro *Imagens do Inconsciente* (1981), de Nise da Silveira, constitui uma expressão dessas forças avassaladoras e explosivas que atravessam os sujeitos esquizo, assim como a explosão de uma estrela de neutrons.

111 Conceito desenvolvido por Giorgio Agamben em seu livro *Homo saber: o poder soberano e a vida nua* (2002). Vida nua é o conceito usado, por Agamben, para definir uma vida exclusivamente biológica, destituída de valor político e jurídico. É o sujeito inserido na sociedade justamente pelo seu caráter de excluído, é aquele que perdeu seus direitos e sua cidadania. “A vida nua é, assim, aquela vida que pode ser morta, mas não sacrificada; ela é o homo sacer, ela é aquele que pode ser morto impunemente, sem que isso constitua um homicídio” (AGAMBEN, 2002, p. 103).

Por seu turno, sob uma perspectiva racionalizante, entendemos que o ambiente telemático não está totalmente apartado do mundo tangível, mas forma com ele uma constelação orgânico-maquínica, pois resulta da conjunção entre o corpo dos aparatos que tornam a informação/imagem - em sua desmaterialização - perceptível, o corpo do mundo concreto e o do sujeito que percebe, bem como as próprias informações/imagens (relacionais e instáveis) que fluem na superfície desses aparatos e fomentam processos subjetivos de percepção e cognição. Trata-se de um universo fragmentado e conectivo que estimula e depende das sensações e afecções que produz. Em uma passagem de seu livro *Imagens do Inconsciente* (1981), Nise da Silveira cita o historiador da arte Wilhelm Worringer e o artista Paul Klee para afirmar que, quando uma pessoa encontra-se em um “lugar” físico, psicológico ou emocional hostil, ela tende a criar abstrações.



O testemunho de vários artistas modernos confirma Worringer. Paul Klee escreveu em seu Diário, no ano de 1915, durante a Primeira Guerra Mundial: «Quanto mais o mundo se torna horrificante (como atualmente) mais a arte “se torna abstrata; um mundo em paz suscita uma arte realista.»

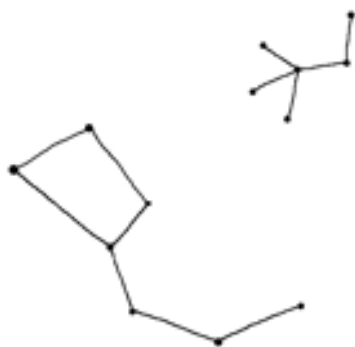
(...)

Certamente a linguagem abstrata presta-se a dar forma a segredos pessoais, satisfazendo uma necessidade de expressão sem que outros os devassem. Mas no hospital é raro acontecer essa tradução de linhas para palavras. Não se tenha a ilusão de acreditar que onde forem vistas linhas imbricadas isso signifique ambição. Cedo me convenci da impossibilidade de estabelecimento de códigos. A linguagem abstrata cria-se a si própria a cada instante, ao impulso das forças em movimento no inconsciente. (SILVEIRA, 1981, p.18-19)

Não podemos afirmar sobre esse desejo de realidade, mas concordamos, em parte, com a afirmação da psiquiatra acerca da abstração, pois, como mencionado em outros platôs, ela constitui uma forma de conferir opacidade a uma experiência de mundo marcada pela sensação de superexposição e violência. A abstração nos permite um tempo adequado de elaboração, sem a necessidade de narrar os fatos. Narrar os fatos significa, para nós, pessoas em sofrimento psíquico grave, reviver situações traumáticas, ser confrontadas por interlocutores que, em uma escuta fora do consultório psicanalítico, invalidam nossa versão dos acontecimentos, julgando-nos em uma espécie de linchamento moral; testam-nos repetidamente a fim de aferir se estamos “normais”, “surtando” ou se temos conhecimento para discorrer sobre determinado assunto. Tudo se transforma em um processo de provação; frequentemente, dessa interação emerge a figura esquizofrênica estereotipada, retratada pelos jornais, revelando um inconsciente coletivo psicofóbico: se não estamos fora da realidade, respondemos à agressão de forma agressiva porque somos pessoas más.

Por último, denominamos *Signos Cósmicos* trabalhos que utilizam o texto como elemento plástico. Aqui, observamos tanto os modos de *senti-pen-ser* espacial da esquizofrenia expressos nas obras - como se as sinapses conectassem imagens e signos no espaço sideral, a fim de lhes atribuir sentido - quanto a ruptura com a forma linear como a linguagem se estrutura com o objetivo de comunicar ou criar uma narrativa. Isso não existe nos estágios psicóticos da esquizofrenia. Do mesmo modo que uma palavra remete a uma infinidade de significados, outras adquirem força material, tornam-se cortantes como lâminas.

As constelações não são apenas sistemas de orientação, demarcações no espaço-tempo do caósmos esquizo; nem apenas coleções (como as de Arthur Bispo do Rosário) que conjugam formas de ver a formas de pensar; tampouco apenas uma “estratégia filosófica e metodológica para pensar a relação entre ideia, história e conhecimento (...) uma aposta na rede em que arranjos e rearranjos se agenciam continuamente (...) criando uma tensão produtiva entre ideias” (BENJAMIN, 2025, p.10). São também exercícios poéticos de repetição de formas em contextos distintos, repetição de formas com conceitos diversos, de exploração de significados moventes, das idades e da história dos fenômenos - de contaminação do passado por um presente que permita imaginar outros futuros. Constelações são forma de engendrar um pensamento na duração e na contemplação: um pensamento lento e errante, opaco e complexo, dotado de pulsão crítica, que nos convoca a criar ligações infinitas entre fragmentos (de ideias, de signos, de sensações, de afectos...) e heterogeneidades, permitindo, assim, que venham à luz outros caminhos conceituais e formais, que, de outro modo permaneceriam obliterados na vastidão caósmica.



LINHAS IMAGINÁRIAS: forças vinculantes ou a poética esquizo

No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. (AGAMBEM, 2009, p.62)

Na secção **CONSTELAÇÕES**, procuramos apresentar a forma da constelação como aquela que seleciona, do caos, os elementos heterogêneos que possibilitarão à figura esquizo engendrar sua complexidade experiencial, identificando pontos provisórios de orientação enquanto em processo de reterritorialização. Tal seleção não é aleatória, mas se dá mediante linhas de força que colocam em relação essa infinitude de elementos heterogêneos (corpóreos e incorpóreos). A constelação é uma forma de criar composições com o que Deleuze, em *Crítica e Clínica* (1997), atribui à “combinatória, uma panóplia de todas as disjunções possíveis, mas que tem a característica particular de serem inclusivas e ramificadas ao infinito, não mais limitativas ou exclusivas” (DELEUZE, 1997, p.22). Defendemos que essa formação constitui-se tanto como parte do processo autopoietico em que a pessoa esquizo elabora e dá sentido às suas experiências psicóticas, a fim de criar novos territórios existenciais e universos de referências, quanto corresponde à um dos modos de engendrar um pensamento crítico-reflexivo no seio da sociedade e da cultura contemporânea ocidental, elas mesmas com traços de esquizofrenia. As constelações esquizo, assim como qualquer constelação, prescindem, portanto, de suas linhas de força vinculantes para fazer emergir o signo/significado/conceito que as nomeia.

A presente secção, portanto, destina-se à reflexão em torno das linhas de força que circundam nosso processo de subjetivação esquizo e que vêm sendo trabalhadas, poeticamente, em nossa produção artística e, conceitualmente, em nossa produção teórica. Este é o momento conclusivo da tese, momento no qual articularemos os conteúdos trabalhados nos platôs **LUNAÇÕES** e **ESPAÇO-TEMPO**, a fim de apresentar como a figura esquizo navega os processos de governamentalidade engendrados pelo capitalismo semio-cognitivo com seu *stimmung* esquizofrênico. Deste modo, o cerne desta construção poética está em refletir como a esquizo (autora desta tese) mobiliza a percepção e o sensível, o pensamento e a linguagem (aquilo que qualificamos, no platô **LUNAÇÕES**, como sendo os modos de *senti-pen-ser* esquizo emergentes na sociedade e cultura contemporâneas ocidentais), ao ser atravessada por processos de subjetivação capitalísticos que têm o

afecto como uma das partes fundamentais de sua engrenagem maquínica e a dissociação como uma de suas consequências. Dito isso, o que são essas linhas de força vinculantes e como são postas em ação?

Partindo de nossa base bibliográfica, segundo os autores do livro *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (1972), Gilles Deleuze e Félix Guattari, o assemblage¹¹² ou agenciamento, é o conceito usado para designar o modo como o desejo, no interior do inconsciente maquínico¹¹³ (esquizo), opera, articula e põe em relação fluxos e elementos heterogêneos disponíveis para produzir novos arranjos e realidades. Neste contexto, o assemblage é como a bricolagem (tal como desenvolvida por Claude Lévi-Strauss): um processo produtivo imanente, não linear, fragmentário e plural, marcado pelo caráter contingente e aberto à experiência. Portanto, se pensarmos a bricolagem como uma forma de fazer constelar, emprestaremos à nossa constelação sua potência política de resistência às formas fixas e hierarquizadas de organização social, econômica e psíquica impostas pelo capitalismo e pelos modos de produção dominantes, fomentando um devir contracolonial do imaginário e da existência.

Na astronomia uma constelação agencia partes de um todo universal; é composta por corpos celestes percebidos no céu e ligados virtualmente entre si. Juntas, estrelas e ligações exprimem dobras ou inflexões com o intuito de encontrar o próximo corpo celeste alhures - dobras que, nas artes, poderiam indicar saltos em duas direções: das formas e das ideias ou conceitos.

Assim como vimos no platô **ESPAÇO-TEMPO**, esses agenciamentos, no contexto dos processos inconscientes e capitalísticos, também não emergem do infinito existente, mas a partir de contornos e situações. Tomemos o automatismo surrealista como exemplo. Grosso modo, dizem-nos que, nesse procedimento poético, imagens disparatadas brotam da “escuridão inconsciente na luminosidade da consciência” e vão combinando-se entre si. Considerando que os artistas surrealistas foram assíduos leitores de Freud, a partir do final da década de 1920, em diversos de seus escritos “falam-nos em ligação das formas na dinâmica interna delas” (CHÉNIEUX-GENDRON in GUINSBURG; LEIRNER, 2018, p.78). Temos, portanto, segundo a crítica francesa Jacqueline Chénieux-Gendron, uma escrita automática que se configura como um processo de elaboração automática, no qual as ligações partem de um contexto e se configuram como operação fundamental que evita a perda do sujeito na totalidade dos atravessamentos, assim como acontece nas narrativas paranóicas, em que uma coisa se liga

112 Desenvolvimento complementar sobre as definições de assemblage podem ser encontradas no verbete Assemblage no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

113 Desenvolvimento complementar sobre as definições de inconsciente maquínico podem ser encontradas no verbete Esquizofrenia segundo a filosofia no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

a outra, que se liga a outra, e a outra infinitamente. Assim, uma ligação, tanto combina quanto limita o arranjo dos elementos, tanto põe agente e agência em movimento, com o propósito de criar novos modos de existência e territórios, quanto limita seu movimento para não lançá-los numa deriva inconsciente e desenfreada.



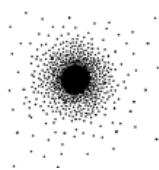
a ligação (*Bindung*) é, para Freud, uma operação que tende a limitar o livre escoamento das excitações, a constituir e manter formas relativamente estáveis. Nessa aparente restrição do campo energético, descobre-se a pulsão de vida. No abandono da desligação, reconhece-se a pulsão de morte. Assim, a exigência de um trabalho de ligação no sentido que tem a palavra na segunda tópica de Freud, reconhece-se na *elaboração automática*, que eu gostaria de designar no surrealismo. Ela delimitaria o efeito de projeção de um *sujeito que, com isso se protege de toda dissolução*. E a forma automática produzida seria, portanto, não o efeito de uma embriaguez fácil, que se perderia em círculos cada vez mais largos, mas, de certa maneira, uma *resistência ao movimento*. (GUINSBURG; LEIRNER, 2018, p.80)

A ligação também é limitada nas pesquisas de Aby Warburg ao conceber (o que consideramos) sua constelação, o *Atlas Mnemosyne*. Segundo o historiador da arte, ao centrar o recorte de sua investigação nos gestos e nas fórmulas expressivas patéticas (*Pathosformeln*) presentes nas obras de arte da Antiguidade que sobrevivem (*Nachleben*) na arte e cultura do Renascimento Italiano, Warburg impôs a si um “autocontrole investigativo, para que não se perdesse no infinito” (BARRETO, 2019, p.102). O temor em perder-se não é gratuito, pois, como mencionado, em 1918 o historiador da arte recebeu o diagnóstico de esquizofrenia e, entre 1921 e 1924 permaneceu internado na clínica Bellevue, sendo tratado pelo psiquiatra Binswanger, com quem manteve intenso diálogo intelectual.

Foi neste contexto de tensão entre delírio pela manhã e elaborações intelectuais à tarde, e num intenso processo de análise e autorreflexividade (enquanto observava seus gestos expressivos - como aqueles que encontramos descritos nas fichas de anamneses de mulheres esquizofrênicas internadas no Hospital Pedro II e em Engenho de Dentro -, seus delírios psicomotores e a composição dos objetos no espaço do consultório), que Warburg concebeu uma ligação entre seu sintoma (*páthos*) e sua teoria cultural dos sintomas (*páthos*) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.318). Para Didi-Huberman:

Muito do que havia despertado seu interesse como historiador da cultura se encontra, de fato, numa expressão como “estado misto”, desde impureza fundamental das sobrevivências, com sua inevitável “mistura de elementos heterogêneos” [*Mischung heterogener Elemente*], até o “estilo misto” [*Mischstik*] detectado na arte do Renascimento florentino. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.324)

Ainda para o filósofo francês, o diálogo (a ligação afetiva, no sentido proposto por Nise da Silveira) entre Aby Warburg e Binswanger foi determinante para que Warburg enxergasse, nas ligações entre estádios de humor intenso e as imagens dos sonhos e delírios (*Pathosformel*), e nas sobrevivências (*Nachleben*) presentes na história (memória) de vida e de sofrimento de uma pessoa, pistas para a sua pesquisa como intelectual da arte. Nas pranchas de seu *Atlas Mnemosyne*, *Nachleben* e *Pathosformel* são as forças vinculantes entre imagens que transitam entre pranchas e entre temas diversos.



É essa clareza da expressão dos estados psicológicos nas imagens arcaicas que Warburg vai denominar *Pathosformel* e considerar presente na arte renascentista como forma de expressar emoções que o observador reconhece imediatamente, uma vez que representam gestos registrados profundamente na memória dos povos. Em suas palavras, no texto que serve de abertura às edições do *Atlas de Imagens Mnemosyne*, *Pathosformel* é uma “engraçada experiência passional [que] sobreviveu como herança armazenada na memória [WARBURG, 2015, p.367]” (SERVA, 2017, p.41).

É curioso perceber como a imagem e o símbolo estiveram presentes na pesquisa tanto do historiador da arte Aby Warburg quanto da psiquiatra Dra. Nise da Silveira. Enquanto o primeiro buscou elementos da memória cultural coletiva a partir da análise da repetição de formas simbólicas na arte clássica, renascentista e popular; a médica, por seu turno, apoiada na teoria do arquétipo e do inconsciente coletivo desenvolvida por Carl Gustav Jung, procurou a repetição de manifestações simbólicas do inconsciente individual nas obras realizadas por seus pacientes esquizofrênicos. Enquanto Warburg via certa transitividade polar na expressão mitológica dentro de cada cultura, Nise as entendia como estruturas universais organizadoras da experiência humana. Embora com diferenças relevantes em suas teorias, ambos reconhecem a imagem e o símbolo como portadores de forças capazes tanto de expressar afecto quanto de fustigar o afecto no espectador. Segundo Gilles Deleuze, em seu livro *Crítica e Clínica* (1997), o símbolo é a potência cósmica por excelência. Ao citar Lawrence, Deleuze afirma que o símbolo é o “método do Afecto, intensivo, uma intensidade cumulativa que marca unicamente o limiar de uma sensação, o despertar de um estado de consciência: o símbolo não quer dizer nada, não é para ser explicado nem interpretado” (DELEUZE, 1997, p.58), e talvez seja por isso que Nise encontrasse tantas imagens simbólicas nas obras de seus clientes esquizofrênicos.

O símbolo, por sua vez, é feito de conexões e disjunções físicas, e mesmo quando nos encontramos diante de uma disjunção, é de modo tal que algo continua passando na separação, substância ou fluxo, pois o símbolo é o pensamento dos fluxos, contrariamente ao processo intelectual e linear do

pensamento alegórico: “O espírito moderno apreende partes, restos e pedaços, e coloca um ponto depois de cada frase, ao passo que a consciência sensível apreende um conjunto enquanto rio ou fluxo”. (DELEUZE, 1997, p.59)

Também por esse motivo, ao dispor imagens lado a lado, Warburg estava menos interessado na significação das figuras do que *nas relações mantidas entre elas* (assim como nas operações inconscientes que convocamos ao citar José Gil no platô **LUNAÇÕES**), relações estas muitas vezes caracterizadas pela incorporação de traços formais e mnemônicos. Foi assim que sua pesquisa pôde estabelecer ligações entre espaços e tempos distantes entre si. Warburg optou por um modelo cultural da história, em que arte e vida estavam efetivamente entrelaçadas e no qual os tempos se exprimiam por sobrevivência das formas. Segundo Didi-Huberman, Warburg criou, mais especificamente, um modelo psíquico em que as formas são analisadas em tensão (assim como aquelas vivida por ele durante seus anos de internação): “vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

A justaposição de imagens, característica do atlas de Warburg, nos ajuda a pensar a composição em *grid* que recebemos ao realizar uma pesquisa, via palavra-chave, em ferramentas de busca como o *Google* ou o *Instagram*. Assim como Warburg buscava, em seus arquivos e biblioteca, padrões formais que sobrevivem ao longo do espaço-tempo das culturas (pesquisa ancorada em múltiplos campos do saber), as ferramentas *online* de pesquisa contemporâneas contam com um banco de dados incomensurável e possuem fórmulas que excedem a palavra-chave e combinam outros valores para agenciar os resultados, tais como localização da rede de pesquisa, comportamento do usuário daquele dispositivo, avaliação de confiança dos resultados da busca feita pela própria empresa, interesse de anunciantes, histórico de pesquisa, entre outros marcadores de seleção e arranjo; no entanto, alguns desses fatores são mais relevantes do que outros. Nessas *situações digitais*, as ligações entre imagens não são dadas a ver e, mesmo a palavra-chave, tem influência parcial nos resultados.

Num breve exercício, digitamos a palavra-chave “Palestina” na linha do *Google* e, embora sejamos contra o genocídio do povo palestino, sejamos críticas em relação à violência de Israel e tenhamos, em nossa “vida digital” interagido com agências de notícias palestinas e mídias de esquerda, o que recebemos como resultado foram, primeiramente, publicações com informações genéricas como geografia, imagens de mapas e bandeira, além de notícias veiculadas por grandes conglomerados midiáticos de centro-direita. Somente depois de muito *scroll down* vimos um ou outro link consonante “com nossos hábitos”. Algo semelhante acontece com aplicativos de redes sociais (que, por sua vez,

são extremamente vulneráveis a invasões *hackers* e manipulações). Neste caso, enquanto postamos reiteradamente denúncias sobre um crime de invasão de dispositivos eletrônicos e sobre um crime de assédio moral e psicológico coletivo de que somos vítimas, observamos os algoritmos da rede social *Instagram* apresentando imagens que denotam, ora perversidade e dissociação - predominando um conjunto de sugestões que reforçam a violência sofrida -, ora imagens baseadas em hábito de pessoas com quem eventualmente mantivemos alguma interação (não apenas no aplicativo, mas no conjunto de produtos e parceiros Meta), ora em imagens genéricas de paisagens construídas por inteligência artificial, para não mencionarmos imagens de carros, motos, propagandas de turismo e cultura turca. Tal fato escancara a falibilidade e o projeto das empresas por trás dos aplicativos, bem como uma tendência a apresentar e desencadear reações afetivas intensas (assim como as *Pathosformeln* de Aby Warburg). Dado que, nestas *situações digitais*, as “forças vinculantes” que fazem aparecer um conjunto de imagens em ferramentas de busca *online* são fruto de abstrações técnicas alheias à nossa agência, com intenções predeterminadas majoritariamente alinhadas aos propósitos capitalistas e de biogovernamentalidade, não podemos classificar a performatividade da busca enquanto constelação, embora se trate de uma seleção de parte do todo.

(...) Mas o que é esta autonomia quando cada vez mais a obra não vale mais por si, mas pela relação que mantém com outras no ambiente em que aparecem.
(FAVARETTO, 2014, p.19)

No campo das artes visuais, formalmente, as constelações podem aparecer tanto como um conjunto de trabalhos artísticos quanto como um conjunto de elementos e linguagens articulados numa única obra de arte. Enquanto conjunto de trabalhos, podemos considerar as curadorias de exposições coletivas e individuais como exemplos de constelações que têm como força vinculante uma ideia ou conceito e nas quais cada trabalho selecionado apresenta sua “reflexão formal” acerca do tema. As constelações com trabalhos produzidos por pessoas em sofrimento psíquico grave, que apresentamos na seção anterior, são exemplos desse modelo. Já as obras de arte podem tanto apresentar sua força vinculante como exercício formal sobre uma ideia quanto, à semelhança da curadoria, ter a força vinculante assentada sobre uma narrativa que põe em relação os elementos/obras/linguagens que compõem o trabalho. As constelações conformadas como obras de arte podem ser separadas em dois grupos que, por sua vez, estruturamos em subgrupos, quais sejam:

1. Obras compostas por múltiplos elementos separados entre si:

- A. Séries e polípticos, em que os elementos separados no espaço se expressam em uma mesma linguagem;

B. Obras multimídia em que os elementos separados que compõem o trabalho se expressam por meio de múltiplas linguagens;

2. Obras compostas por múltiplos elementos unidos num único corpo (bi/tridimensional);
3. Obras representativas que usam da metalinguagem para tratar do próprio espaço sideral, reproduzindo-o formalmente;
4. Obras que usam a morfologia celeste para articular elementos heteróclitos no corpo do trabalho;
5. Obras cujo procedimento consiste em justapor e dispor fragmentos, tal como fazem a colagem e o assemblage. Tais procedimentos dão materialidade aos gestos agenciados pelas forças vinculantes e tornam visível a sua performatividade.

Gostaria de trazer o projeto expositivo *Constelações: uma coreografia de gestos mínimos*, curado por Ana Rito e Hugo Barata para o Museu Coleção Berardo, em Lisboa (Portugal), como exemplo de constelação curatorial, pois se trata de um projeto que aprofundou o conceito de constelação, transformando o espaço expositivo do museu em um céu estrelado de obras, composto por 24 constelações. O pressuposto era colocar em diálogo obras de arte (produzidas no século XX), pertencentes à Coleção Berardo, e obras nacionais e internacionais presentes em outras coleções do mundo, articulando-as entre si mediante conceitos-chave. Tendo como fundamento o conceito de constelação desenvolvido por Walter Benjamin, os curadores criaram um artifício que põe em relação imagem, texto e história de forma não linear. Nas palavras dos curadores:



A proposta curatorial das Constelações - que desejamos que se prolongue no tempo - implicou convidar algumas obras de vários artistas de diferentes gerações para dialogarem com obras da coleção permanente, interrogando-as com base em textos de reflexão. Desta forma, permitiram-se não apenas novas leituras das mesmas mas também uma renovação das ideias, e consequentemente um aprofundamento, no âmbito do estudo da coleção do Museu Coleção Berardo. (BERARDO, 2020, p.178)

Inaugurada em 10 de abril de 2019, mesmo dia em que foi divulgada a primeira foto do buraco negro localizado no centro da galáxia M87, a primeira exposição do projeto, *Constelações I: uma coreografia de gestos mínimos*, teve como núcleo central a constelação dedicada à observação do espaço celeste e foi composta por obras como as de Aby Warburg, João Tabarra e Carla Rebello. Os núcleos/constelações adjacentes discutiam, entre outros temas, o início e o vazio; as formas, cores e volumes; o limite da obra de arte; a relação teatral com o espectador; o gesto que molda formas; a performance e a repetição; o visível e o invisível;

o corpo no espaço; os regimes de atenção; o documento e o arquivo; a percepção estética etc.

Ainda sobre constelação curatorial, a mostra individual *Astro Noise* (2016), da jornalista e cineasta Laura Poitras, fundadora do canal de mídia *The Intercept* realizada no *Whitney Museum of American Art* (NYC), foi composta por trabalhos multimídia. O nome *Astro Noise* tem duplo sentido e procura “dar a ver” o que sucede na relação entre obscuridade maquínica e poder. O termo faz uma analogia entre o ruído de fundo, ou radiação térmica, deixada pelo *Big Bang* e os arquivos criptografados (também chamados *Astro Noise*) compartilhados por Edward Snowden, com informações sobre a vigilância em massa realizada pela Agência de Segurança Nacional (NSA) dos Estados Unidos. Trata-se de uma exposição com instalações multimídia e imersivas que faziam constelar múltiplas linguagens, como arte-tecnologia, imagem-movimento e documentos de arquivo, em um espaço escurecido e iluminado apenas pelo brilho das telas, no qual, conjuntamente, as obras propunham uma (des)orientação coreografada, com o objetivo de interrogar as relações entre transparência e opacidade, violência e poder. Do conjunto, destaca-se *Bed Down Location* (2016) **[imagem 78]**, composta por uma espécie de grande pufe em que o espectador pôde deitar-se para assistir a uma projeção no teto, que por sua vez, simulava o céu sobre o Iêmen, o Paquistão e a Somália, pretendendo transmitir a sensação de viver sob o medo constante de ser atacado por drones de vigilância.

Na secção anterior, mencionamos o trabalho *Natures Mortes* (2021) **[imagem 29]**, da artista alemã Anne Imhof, como exemplo de constelação; agora trazemos sua obra *Faust* (2017) **[imagem 91]**, uma instalação composta por pintura, som, escultura e performance (conta com diversos performers e dois cães), na qual o espectador é estimulado sensorial, afectiva e espiritualmente. A artista procura criar múltiplas camadas situacionais e intersemióticas que se justapõem no espaço-tempo da performance, rompendo com a linearidade narrativa (BROADHURST, 2021, p. 5). Embora a artista discorde, a pesquisadora Susan Broadhurst identifica as obras de Imhof à arte total wagneriana (*Gesamtkunstwerk*); contudo, insistimos em seu carácter constelar, dada a sua contemporaneidade e à medida que as relações instauradas durante o processo de realização engendram práticas e linguagens múltiplas e fragmentadas em diferentes espaço-tempos simultaneamente, tanto no museu quanto nas redes sociais. A obra se configura de diferentes maneiras ao longo do espaço-tempo; por exemplo, os performers distribuem-se em diferentes ambientes, organizando-se em sub-grupos de ação, e o espectador, por sua vez, conforme sua posição, criará sua própria constelação de materialidades, em uma espécie de combinação da parte pelo todo da obra. Em muitos de seus trabalhos, a artista está em cena e utiliza aplicativos de mensagem para

se comunicar com os performers/colaboradores, assim como as imagens produzidas são altamente “instagramáveis”, gerando subprodutos, como as parcerias com a moda.

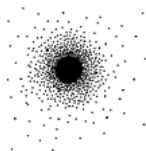
Já o fotógrafo Duane Michals é celebrado por seu trabalho com séries e com sequências narrativas inspiradas no quadro a quadro do cinema; estas últimas, diferentemente das constelações, apresentam encadeamento linear de acontecimentos. De suas séries constelares, destacamos *Photographs with Text* (produzida entre as décadas de 1960 e 1980) **[imagem 79]**. Também Sophie Calle produziu diversas séries constelares, entre as quais apresentamos *L'Hôtel* (1981) **[imagem 80]**, que consistiu em uma espécie de performance de longa duração, na qual a artista trabalhou como faxineira em um hotel para fotografar os pertences dos hóspedes e escrever pequenas narrativas sobre o que encontrava nos quartos.

Trabalhos como o vídeo *Ballata del Suicidio, Working Class Angels. Para Pasolini* (2007) **[imagem 81]**, do artista português João Tabarra; a instalação *Infinity Mirrored Room - This Souls of Millions Light Years Away* (2013) **[imagem 82]**, de Yayoi Kusama; a fotografia *In flight astro (II)* (2010) **[imagem 83]**, de Wolfgang Tillmans; *Melody to the Stars - Vôo I* (2022) **[imagem 84]**, da artista Sandra Cinto; *Via Láctea / Milkway* (1979) **[imagem 85]**, de Carmela Gross e o trabalho *Estrelas no espaço* (1989) **[imagem 39]**, de Maria Aparecida Dias, visto na constelação *Ensaio Cosmológicos*, são exemplares que exploram a morfologia celeste e constelar, de maneira metalinguística ou metafórica (a depender da relação estabelecida com o título da obra), em que pontos luminosos e figurações de corpos celestes se apresentam no fundo (escuro) das obras de arte.

Os móveis de Alexander Calder **[imagem 86]**, a instalação sonora *Rainforest V* (1973-2015), de David Tudor **[imagem 87]**, e os trabalhos tridimensionais de Sarah Sze - aos quais a artista se refere como experiências espaço-temporais, como a escultura *Triple Point (Planetarium)* de 2013 **[imagem 88]** - exploram a espacialidade constelar, colocando em relação elementos heterogêneos para compor a obra. O mesmo se aplica às obras apresentadas em *Abstrações Celestes* das quais destacamos, *Broderie Multicolore* (sem data) **[imagem 68]**, de Jeanne Tripiet, e *Manto da Apresentação* (Sem data) **[imagem 73]**, de Arthur Bispo do Rosário. Por fim, *Mad Marginal Chart* (2024) **[imagem 89]**, da artista Dora García Lopez, aborda a relação entre poesia, emancipação e psiquiatria. A obra ocupou uma parede do Palais de Tokyo durante a exposição *Toucher L'Insensé* (2024) e consistiu em uma série de desenhos baseados em anotações deixadas pela artista em livros de pensadores como Jacques Lacan, Franco Basaglia, James Joyce, entre outros, além de diagramas com “palavras compostas por lapsos de língua, ritornelos e trocadilhos dos quais

a psicanálise tanto gosta”¹¹⁴.

Quanto aos procedimentos constelares, apresentamos, a seguir, alguns trabalhos realizados em colagem: parte da série *Sky Pinups* (2021) [imagem 90], de Lorna Simpson; *Da-Dandy* (1919) [imagem 91], de Hannah Höch; *Untitled* (2006) [imagem 92], da série *Eve* de Wangenchi Mutu, *New Reproductions* (2014) [imagem 93], de David Maljkovic. Como exemplos de trabalhos em assemblage destacamos *Roda da Fortuna* (Sem data) [imagem 94], de Arthur Bispo do Rosário (trabalho que aparentemente dialoga com a obra *Roda de Bicicleta* de 1951, de autoria de Marcel Duchamp); *O pensamento* (1984) [imagem 95], de Farnese de Andrade; *After Medea's Craft* (1975) [imagem 96], de Elliot Hundley.



As formações delirantes são como núcleos da arte. Mas uma formação delirante não é familiar ou privada, é histórico-mundial: “sou um animal, um negro...” segundo a fórmula de Rimbaud. O importante, então, consiste em saber quais regiões da História e do Universo são investidas por tal ou qual formação. (...) Cada formação delirante apropria-se de meios e momentos muito variados, juntando-os à sua maneira. (DELEUZE, 1997, p.65)

Apresentamos, até aqui, a ligação como estratégia poética e psicanalítica de limitar as livre-associações infinitas, por um lado, e, por outro, como o assemblage/agenciamento de uma multiplicidade de elementos heterogêneos que emerge de acordo com cada situação. No campo das artes, observamos como os conceitos se manifestam tanto pela forma das obras quanto pela curadoria das exposições. Agora, a fim de evidenciar a gênese da constelação de procedimentos poéticos, denominada *Cinturão de Kuiper*, que temos empregado em nossa prática artística, e partindo da experiência situada enquanto pesquisadora e artista esquivo, recapitulamos brevemente (o que já foi exposto ao longo dos platôs), algumas das qualidades da esquizofrenia presentes na sociedade e que corroboram uma atmosfera de instabilidade social e crises conexas (especialmente crise psíquica e epistemológica), as quais enumeramos abaixo:

1. Do casual ao causal: no ambiente algorítmico das plataformas digitais de comunicação e socialização, a experiência de acaso é exponencialmente reduzida; associada ao excesso de iluminação e à instrumentalização perceptiva voltada à vigilância e ao espetáculo, há o incremento de um ambiente persecutório e paranóico;

2. No mundo da representação e das imagens que circulam por redes sociais, a realidade pode ser manipulada tanto por inteligência artificial quanto por *fake news* e pela montagem algorítmica de *situações digitais*. A ficção deixa de ser uma categoria literária, cinematográfica

114 Disponível em: <https://palaisdetokyo.com/en/personne/dorca-garcia>. Acessado em: 25.set.2025.

e artística apartada do real factual para tornar-se o modo narrativo de construção cotidiana do real, criando-se um “real sobre-real”, um surreal delirante. Entre essas imagens digitais, há aquelas cujo referente já não um índice concreto da realidade (como as fotografias analógicas), mas um modelo matemático abstrato; sua natureza é desterritorializada (imagens produzidas por inteligência artificial);

3. Tal imagem digital, que circula nas plataformas de comunicação e relacionamento está suscetível a um tipo de dissociação entre o que é dado a ver e a operação que a torna visível em nossas telas, ou seja, entre seu conteúdo sensível e seu conteúdo técnico, pois, enquanto o primeiro trata do sentido que atribuímos ao que vemos, o segundo corresponde não apenas ao conjunto de saberes que foram empregados na sua criação, mas também ao conjunto de correlações numericamente manipuláveis. O conteúdo aparentemente espontâneo e carregado de sentido tem, por trás de si, uma infraestrutura que captura, padroniza, organiza gestos e cria hierarquias de visibilidades. Dada imagem só compõe *situações digitais* porque passou por operações de triagem algorítmica;

4. No contexto conectivo, a colonização cognitiva se dá em escala planetária, sendo os processos mentais inseparáveis do fluxo informacional. Processos de governamentalidade automatizados, emaranhados aos dispositivos técnico-linguísticos de comunicação, promovem a saturação perceptiva e afetiva, não deixando espaço-tempo para a reflexão crítica. O que temos, como uma das consequências, são sujeitos servos dos afectos (como o esquizo em estágio psicótico) e do *soft power*;

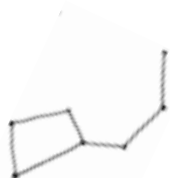
5. A experiência de conexão em rede borra as fronteiras entre o que é nosso e o que é dos outros, pois ao emaranhar um sujeito ao outro, o indivíduo devém coletivo (um coletivo social, político, histórico, cultural);

6. A característica autorreflexiva das redes sociais (pois criadas à imagem e semelhança do usuário) tende a estimular a dissociação entre sujeito da experiência e realidade intersubjetiva, pois a *situação digital* emergente em cada dispositivo é conformada ao próprio sujeito. Ou seja, cada *feed* torna-se o espaço de narrativas personalizadas sobre o real, em que múltiplas vozes substituem os veículos de informação hegemônicos. Nesse cenário, a possibilidade de um horizonte comum de referências enfraquece, e cada indivíduo passa habitar/construir uma constelação de sentidos singular, participando dos mesmos acontecimentos, mas de modos distintos. Assim como o delírio emerge de uma realidade significativa própria, que não coincide com a dos demais, também as *situações* algorítmicas das redes sociais fomentam a fragmentação da experiência espaço-temporal em narrativas particularizadas, as quais são partilháveis apenas

em bolhas específicas - só quem participa de determinada situação digital pode reconhecer o significado do signo agenciado e, assim, estabelecer uma comunicação;

7. A experiência fragmentária do cotidiano coloca o sujeito em um estado de errância e prontidão contínuos e simultâneos. As atividades e tarefas são entremeadas por notificações e mensagens; as leituras permeadas por hipertextos que podem desdobrar-se infinitamente no espaço rizomático (não euclidiano) da internet; janelas em navegadores se multiplicam e permanecem em *stand-by*; uma coisa se conecta à outra, e assim sucessivamente. O pensamento demorado e a reflexão crítica nascem não apenas de uma experiência linear de leitura ou aula (no *YouTube*, por exemplo), mas da capacidade de estabelecer relações complexas entre tais fragmentos.

8. A experiência temporal das redes sociais é pautada pela atualização contínua do presente, em que as experiências de passado, presente e futuro cedem lugar à sensação de presente infinito.

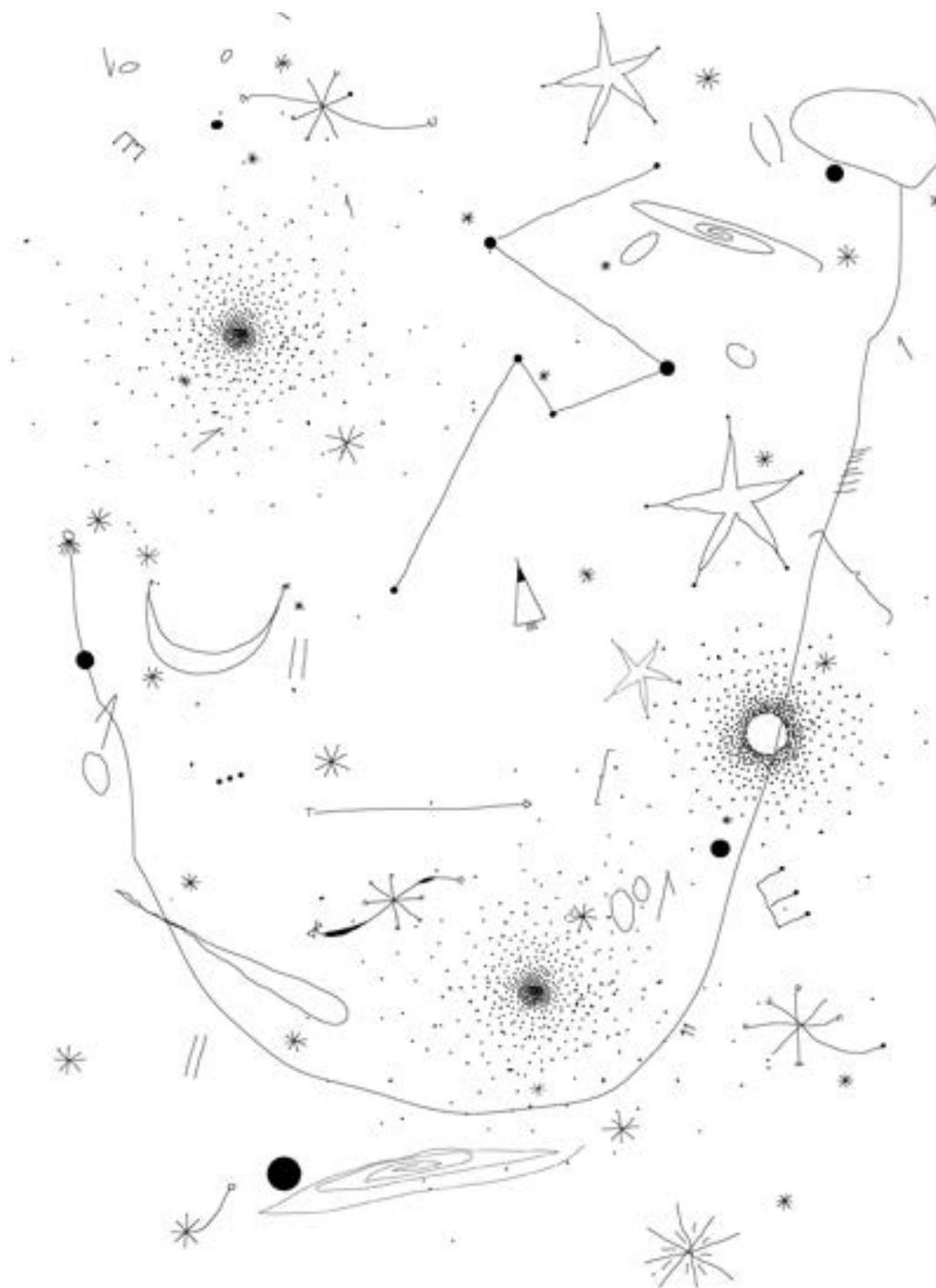


O problema coletivo, então, consiste em instaurar, encontrar ou reencontrar um máximo de conexões. Pois as conexões (e as disjunções) são precisamente a física das relações, o cosmos. (DELEUZE, 1997, p.62)

Nesse contexto de humor esquivo, em que as experiências de fragmentação, multiplicidade e conexão próprias das relações em rede, constituem partes inerentes da vida diária, elegemos a constelação - tal como proposto por Aby Warburg e Walter Benjamin e como desenvolvido anteriormente - como a forma que nos permite articular informações (históricas, culturais, semióticas, estéticas, políticas e singulares), sensações, afectos e razão, a fim de nos habilitar a passar pelos atravessamentos engendrados por tais experiências sem sucumbir a uma crise psicótica definitiva (no âmbito individual da corporificação da esquizofrenia), nem nos anestesiar enquanto seres pensantes. Assim, mantemos aceso o fogo do pensamento crítico, com o propósito de desvelar as astúcias manipuladoras (da política, da economia, da indústria cultural etc.) que nos cercam; evitamos nos perder na avalanche de informações que nos interpela a todo momento e buscamos, em vez disso, criar conhecimento a partir desses agenciamentos.

Evidentemente, tal experiência não decorre de um cálculo, mas de uma presença ativa e errante, o que nos faz oscilar entre sofrimento e entendimento. Dito isso, identificamos os procedimentos poéticos em nossos trabalhos artísticos, os quais elencamos a seguir e descrevemos na seção *Cinturão de Kuiper*, no platô **CINTURÃO DE ASTERÓIDES**, são eles:

1. Dispositivos coreográficos: objetos e procedimentos que propõem ações capazes de questionar as coreografias e normas instituídas e instituintes;
2. Fragmentação e multiplicidade: linguagens e trabalhos que lidam com múltiplos fragmentos e com o corpo fragmentado;
3. Excitabilidade dos sentidos e afecção: trabalhos e procedimentos que exploram a percepção e a sensualidade;
4. Polissemia e experimentação da linguagem: codificar a língua, embaralhar os signos, poetizar e utilizar signos como elementos pictóricos.



CONCLUSÃO

Pensai no seguinte: a razão meus senhores, é coisa boa, não há dúvidas, mas razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E, embora a nossa vida, nessa manifestação, resulte muitas vezes em algo bem ignóbil, é sempre a vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada. Eu, por exemplo, quero viver muito naturalmente, para satisfazer toda a minha capacidade vital, e não apenas a minha capacidade racional, isto é, algo como a vigésima parte da minha capacidade de viver. Que sabe a razão? Somente aquilo que teve tempo de conhecer (algo, provavelmente, nunca chegará a saber; embora isto não constitua consolo, porque não expressá-lo?), enquanto a natureza humana age em sua totalidade, com tudo o que nela existe de consciente e inconsciente, e, embora minta, continua vivendo. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.41)

Chegamos ao momento da conclusão da tese. Vimos, até aqui, como as dobras da percepção¹¹⁵ abrem o corpo esquizo às suscetibilidades dos afectos que circulam no interior das dinâmicas sociais e como esses afectos intensificam a experiência vivida ao serem agenciados em situações terapêuticas, artísticas ou capitalísticas, disparando ações que podem configurar-se como estágios de territorialização ou de desterritorialização, de (auto)poiesis ou de servidão. Dito de outro modo, vimos como situações são agenciamentos fomentados no campo terapêutico; no campo artístico e no campo digital-capitalístico, e como tais agenciamentos envolvem percepção e afecção em seus processos de fruição e subjetivação.

A pesquisa nos mostrou que uma situação, tanto na esquizofrenia quanto na arte e nas dinâmicas sociais, é um campo vivo e sensível do acontecimento e do encontro onde o afecto se torna a força intensiva que produz atravessamentos e coimplicações entre os corpos (humanos e outros-que-humanos, incluindo, aí, os objetos da arte) e o mundo. Esse encontro situacional¹¹⁶, criado no contexto da esquizofrenia, atua na errância e na desorientação, próprias da experiência esquizo, com o intuito de trazer-lhe contornos e criar caminhos; enquanto o situacionismo, corrente do campo artístico, fomenta a errância e a desorientação com o propósito de friccionar hábitos sociais e pôr em crise os contornos e caminhos vigentes. Por fim, no campo social imbricado nas plataformas de comunicação (principal termômetro dos humores sociais na

115 1) percepção do mundo concreto; 2) percepção das virtualidades inerentes ao objeto concreto percebido; 3) perceber-se percebendo e percebendo-se (hiperreflexividade); 4) perceber o outro percebendo-me; 5) perceber a percepção do outro ao perceber-me; 6) as micro-percepções das formas.

116 Pode ser a situação agenciada na STOR coordenada pela Dr^a Nise da Silveira, assim como podem ser as cenas criadas por mim e agenciadas pela fotografia e pela prática do autorretrato.

contemporaneidade ocidental, da qual o Brasil faz parte), a *situação* é uma ferramenta de biogovernamentalidade que pauta as práticas socioculturais e econômicas. Todas essas situações têm em comum a imagem como mediadora e disparadora de afetos - seja a criação de imagens, a crítica às imagens e a instrumentalização das imagens, respectivamente. Assim, fica evidente que aquilo que é sintoma da esquizofrenia¹¹⁷ para a psiquiatria constitui procedimento poético no mundo da arte. Kaira Cabanãs chega a conclusão semelhante ao analisar a obra de Bispo do Rosário quando exposta ao lado de obras de artistas contemporâneos “normais” no contexto da 30ª Bienal de São Paulo¹¹⁸.

Vimos que a aproximação entre vida e arte é indiscutível na produção artística de pessoas com diagnóstico de esquizofrenia - e caminha em consonância com o contexto das vanguardas do início do século XX - em que os *ready-mades* e os *assemblages* utilizando objetos cotidianos, ganham estatuto de arte (CABANÃS, 2023, p.149) -, e apresentamos como tal característica inaugura dinâmicas dentro das artes visuais que perduram e se exacerbam na contemporaneidade. Numa primeira aproximação, olhamos para obras históricas de artistas já falecidos que frequentaram os ateliês de instituições psiquiátricas brasileiras e internacionais: é unânime a afirmação acerca da qualidade estética e da espontaneidade expressiva presentes nas obras de pessoas que produziram em contexto de confinamento, denotando o descompromisso com filtros estilísticos na criação dos trabalhos. Tal qualidade aproxima essas criações às tensões e rupturas com academicismo e convenções propostas pelo modernismo. A variedade de contextos em que essas obras foram produzidas - Brasil, Alemanha, Portugal, Suíça e França - demonstrou que, embora as linguagens adotadas sejam majoritariamente desenho e pintura, seguidas pelo assemblage e pela escultura, não basta olharmos para a obra e para a história de quem a produziu; sendo necessário também fazer constelar quem as recebe. Ou seja: quais

117 Lembrando o que foi desenvolvido ao longo da tese: o pensamento na esquizofrenia se dá, primeiramente, por movimentos e relações entre imagens, um pensamento que parte do inconsciente, um pensamento imediato, ou seja sem a mediação da linguagem.

118

O que está em questão não é o fato de que Bispo foi incluído na Bienal, mas uma diferença nas práticas institucionais destacadas por sua obra: num contexto psiquiátrico, a produção obsessiva está relacionada ao diagnóstico de uma condição clínica, ao passo que as instituições do mundo da arte legitimam a elaboração obsessiva como uma estratégia ou escolha estética. (CABANÃS, 2023, p.175)

instituições a legitima e sob quais condições? Como se dá a relação entre o artista esquizo¹¹⁹ e o circuito institucional da arte? Qual é o contexto histórico em que foi produzida e como ela circula hoje? Quais são os valores da sociedade que as recebe? Como os artistas e suas obras são recebidos pelo público e pela crítica?

A *situação* Arthur Bispo do Rosário (assim como definida por Tânia Rivera) forneceu-nos pistas para tais questões à medida que tornou o agenciamento entre vida e arte ainda mais evidente, ao mostrar como a singularidade esquizo se dissemina nas obras que criamos e se diversifica no mundo à nossa volta. Com os trabalhos de Bispo, insistimos como os agenciamentos entre espaço-tempo e corpos contaminam sua experiência de vida e são contaminados por ela, extrapolando os muros da Colônia Juliano Moreira e sendo informados por esse escape, sempre em linhas de errância que não admitem começo, limites ou categorias, mas nos colocam questões como: onde começa uma obra e termina a outra? O que é espaço expositivo, o que é espaço de representação e o que é o espaço cotidiano de vida? Não se trata, pois, de performar uma representação de realidade a partir de uma instrução dada a priori, como no *happening* e no *situacionismo*, que pretendem confundir arte e vida, mas, assim como um corpo performativo, de tornar a experiência viva e criativa do delírio a própria realidade. A situação Bispo evidencia a compulsória mediação existente entre a instituição psiquiátrica (e áreas afins) e a instituição da arte na emergência de artistas brasileiros com diagnóstico psiquiátricos, e como pontuaremos adiante, a dificuldade de encontrar artistas esquizo na atualidade não nos permite afirmar se tal condição se perpetua¹²⁰; no entanto, nossa experiência aponta que, enquanto não havíamos tornado público nosso diagnóstico, conseguíamos circular no meio artístico, seja por meio de editais e exposições coletivas, seja oferecendo e participando de oficinas. A partir do momento em que assumimos a esquizofrenia, portas se fecharam, a comunicação tornou-se precária, fomos criminalizadas e nosso trabalho ficou inscrito no circuito de eventos sobre saúde mental e em alguns eventos acadêmicos.

A *situação* Bispo, assim como o bordado que rompe a trama do tecido, ligando o lado

119 Ao longo da tese adotamos a expressão, *artista esquizo*, para evidenciarmos o escopo do trabalho, a fim de refletirmos sobre como as instituições da arte qualificam alguns artistas segundo seus grupos minoritários (artista indígena, artista afro-diaspórico, artista trans, artista do sul-global, artista periférico) e esperam de nós obras que ilustrem nossas condições. No entanto, o argumento que circula no campo artístico é o de que uma vez que o paciente psiquiátrico criou sua obra por necessidade e não em diálogo com as esferas da arte, e seguindo a ideia moderna de autonomia da obra, muitos profissionais preferem nos identificar enquanto clientes (seguindo a Dr^a Nise da Silveira), pacientes psiquiátricos, doentes mentais (em Portugal as internações em hospitais psiquiátricos são recorrentes e ainda usam este termo para referirem-se a pessoas em sofrimento psíquico grave), artistas-pacientes (comum entre arte-terapeutas), o que denota conformidade com as esferas médicas e psicanalíticas (muitas vezes as mediadoras na relação entre esses artista e o circuito da arte), legitimando-as.

120 Não me refiro às iniciativas de arte-terapia desenvolvidas no âmbito dos CAPS e outras iniciativas comunitárias ou particulares de cuidado.

da fina superfície de representação ao emaranhado processual e desordenado que lhe dá origem, nos faz perceber a indissociabilidade entre o signo impresso no verso visível da obra de arte e seu avesso constelar de pontos e linhas de força que dão vida à própria vida. Em *situações* esquizo como esta, a indiscernibilidade - entre o que é arte e o que é vida - é parte fundante da obra. Bispo do Rosário, em seu confinamento, criou uma constelação artística ímpar que resistiu aos modelos de normalização e disciplina próprios de em que vivia, questionando processos de colonização e criação (das subjetividades, dos costumes, da arte e da psiquiatria), utilizando materiais e linguagens presentes no cotidianos - o bordado e o assemblage -, que vêm ganhando destaque no cenário contemporâneo, especialmente aquele ligado às poéticas de artistas provenientes de contextos subalternizados.

Por outro lado, nos deparamos com uma escassez¹²¹ de trabalhos contemporâneos de artes visuais realizados por artistas com diagnóstico de esquizofrenia que não produzem dentro dos ateliês de cuidado em instituições psiquiátricas como os CAPS, com exceção dos artistas residentes da agência Manicómio¹²² (Lisboa), que embora tenha nascido no seio de uma instituição psiquiátrica, extrapolou os muros do hospital (Hospital Julio de Matos no Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa) e se desenvolveu como espaço de profissionalização de artistas em sofrimento psíquico grave. Dentre os artistas do projeto lisboeta - nem todos com quadro de esquizofrenia e muitos com formação acadêmica em artes ou áreas correlatas -, a maioria cria seus trabalhos em desenho e pintura, seguindo a tradição das produções que aliam arte e saúde mental; apenas uma delas cria esculturas em diálogo com a cena surrealista histórica portuguesa; outra artista, a brasileira Micaela Fikoff, desenvolve o bordado, e Pedro Ventura, a fotografia. Destacamos os autorretratos de Ventura, pois em nenhum deles, a figura humana está frente a frente com a câmera em sua transparência. Ora aparecem trechos de silhuetas nas paredes, ora reflexos borrados sobre superfícies cheias de pó e ruídos, corroborando nossa tese de que há de criar opacidade, velar ou criar distâncias entre nós esquizo e o mundo para que não nos diluamos em sua tenacidade.

De modo que a insuficiência de trabalhos de arte criados por artistas visuais esquizo em contextos análogos ou próximos aos da autora desta tese nos forçou a olhar para obras de outros artistas contemporâneos, a fim de verificar se há algo de esquizo também nos trabalhos que transitam livremente pelo circuito institucional da arte de nosso tempo - o que

121 Assumir publicamente um diagnóstico de esquizofrenia, pode ser uma sentença de exclusão e de escrutínio social. Não cremos que tal escassez se deva portanto, a falta de produção, mas à necessidade de preservação e autocuidado numa sociedade que teima controlar e estigmatizar pessoas em sofrimento psíquico grave, empurrando-nos para as margens e nos qualificando como inadequadas, perigosas, incapazes e ignorantes.

122 Ver *Nuvem de Oort* no platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

poderia denotar mais um sintoma cultural e menos um sintoma psiquiátrico -, e para melhor compreender nossa própria produção de maneira situada. Nesse sentido, e na contracorrente da historiografia da arte que localiza tal produção como expressão da necessidade vital de pacientes psiquiátricos ou como resultante das oficinas de arteterapia, propusemos uma terceira via de compreensão do fazer artístico e das obras de arte produzidas por artistas com esquizofrenia, qual seja: a arte como trabalho de elaboração de um pensamento e que envolve experimentação e experiência, conhecimento, reflexão crítica e articulação de ideias; portanto, trata-se de uma prática performativa, pois ao mesmo tempo em que se mantém atenta ao mundo e mergulhada nele, aprende e apreende a vida em suas errâncias. Esta via de elaboração da experiência esquizofrênica sempre foi reservada aos psiquiatras e psicanalistas, a filósofos e artistas, a críticos de arte e a arte-terapeutas, pessoas “normais” detentoras de um saber-poder em relação aos sujeitos da loucura.

Isto posto, encontramos no Surrealismo menos semelhanças formais e mais aproximações entre alguns dos procedimentos poéticos caros aos artistas deste movimento e a nós. Ademais, sua noção de “modelo interior”, inspirada na psicanálise e em obras de arte produzidas em contexto asilar, assim como a associação entre sonho e delírio- vias de acessar as imagens do inconsciente, mas também de fomentar o pensamento por imagens -, surrealismo e esquizofrenia alimentam certa descrença na ideia de humanidade e de razão, além de fomentar modos de criação interessados na investigação do funcionamento do pensamento e da linguagem, no abandono ao aleatório como forma de perda de controle e no erotismo como regime estético. Vimos, no platô **LUNAÇÕES**, como experimentamos as qualidades da percepção, do pensamento e da linguagem esquizo e como elas informam nossos modos de *senti-pen-ser*. São esses modos que aproximam o nosso fazer/criar dos temas e procedimentos surrealistas, seja com a fragmentação, com as ligações e metamorfoses, sejam os olhos fechados e a percepção espaço temporal. Como postulou André Breton e outros surrealista, há “um tipo de realidade absoluta, uma surrealidade se assim podemos dizer” que passa ao largo do realismo (KLEIN, 2025). Nesse sentido, mencionamos, na pesquisa, uma onda de um “real sobre real”, um surreal na presente realidade contemporânea, como no caso de *situações digitais* que simulam a realidade através de inteligência artificial ou manipulações algorítmicas, ou ainda o genocídio do povo palestino sendo transmitido em tempo real para milhões de pessoas sem que algo efetivo seja feito pelas autoridades transnacionais¹²³, o que reforça a consonância do olhar crítico em relação à realidade presente tanto no esquizo quanto no movimento surrealista.

123 Tema não tratado pela presente pesquisa, mas que ilustra o que pretendemos defender.

Por seu turno, o gesto de obliterar está presente tanto em nossa poética quanto em obras surrealistas, como *O enigma de Isidore Ducasse* (1920), de Man Ray, e a instrução de Salvador Dalí para os objetos *psico-atmosféricos-anamórficos* (1931). Em nosso caso, tal operação tem sua gênese no agenciamento da sombra/opacidade/escuridão como forma de responder à ditadura da transparência imposta pelas plataformas de comunicação e equalizar a paranóia, pois ambas provocam a sensação de superiluminação e superexposição. Nesse sentido, buscamos criar esses espaços de escuridão/opacidade (concreta, conceitual e metaforicamente falando), nos quais a luz dos signos e a intensidade dos afectos são despotencializadas, a fim de dilatarmos o tempo da experiência para sairmos do estado apaixonado¹²⁴ e reativo, quando em estágio psicótico, e criarmos tempo para elaboração e criação de conhecimento e arte. Como resultado, tanto o gesto surrealista quanto o esquizo, fomentam, no observador, ambiguidade e imaginação; e assim como ocorre nas dinâmicas digitais, a performatividade na luz (da exposição e das imagens nas telas) ofusca a performatividade na sombra (do pensamento e das manipulações por algoritmos). No entanto, vale enfatizar que, enquanto no ambiente digital a sombra/opacidade está atrelada à técnica, ao cálculo e aos mecanismos de governamentalidade aliados do capitalismo, a poética esquizo pretende criar um lugar existencial e ontológico em que o ser e o conhecimento possam florescer em um tempo que não coaduna o tempo produtivo, afastando-se, assim, de seu status de obscurantismo atrelado ao pensamento iluminista para aproximar-se da opacidade como estado de resiliência das subjetividades marginalizadas, que seguem na discrição, emitindo seus sinais eróticos e errantes, mas críticos e revolucionários.

À luz das discussões apresentadas, as constelações surgem como estratégia metodológica e poética para navegar em um mundo em crise (psíquica, epistemológica, social, cultural, política, ecológica), construindo um conhecimento que parte da experiência sensível e sensorial de pôr as coisas do mundo em relação e, por isso mesmo, é um conhecimento estético e movente, sendo útil para mitigar o sofrimento e fomentar a criação. Vimos, como tal estratégia foi empreendida por artistas e pensadores que passaram por estágios psicóticos, como Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne*, ou Antonin Artaud, que fez da cena a sua constelação, e como tais empreendimentos lhes permitiram questionar a própria experiência da loucura ao mesmo tempo que abriam diálogo com múltiplos campos do saber (visual, artístico, antropológico, linguístico, filosófico e histórico). Pensar por constelações, embora desafiador - pois se trata de um pensamento que não prima pela clareza ou pela síntese, mas, sendo labiríntico, exige paciência e observação -, constitui uma forma possível de delimitar as conexões que emergem

124 No sentido Spinozista desenvolvido no verbete Afecto do platô CINTURÃO DE ASTERÓIDES.

da vivência esquizofrênica (oem que tudo tem o potencial de se ligar a tudo infinitamente), exercitar um pensamento crítico que nos habilite a elaborar a experiência psicótica e atribuir-lhe um sentido. O pensamento constelar é um pensamento que põe imagens em relação, abrindo espaço para que um tipo de juízo questione aquilo que se apresenta à percepção e, por esse motivo, é tão caro à experiência esquizofrênica e útil para analisarmos a conjuntura contemporânea de constante crise, agenciada pela mídia e pelas plataformas digitais de comunicação.

Por outro lado, propusemos utilizar o conceito de constelação tanto como sistema de orientação em momentos de dissociação quanto como ferramenta de criação e análise de obras de arte e curadoria para dar vazão à tendência esquizo de colocar as coisas em relação. Para tanto, apresentamos exposições e trabalhos que melhor ilustram tal ideia, assim como procuramos desenvolver o texto desta tese por meio de múltiplos fragmentos e platôs, ora convocando as múltiplas vozes que nos atravessam (artista, arquiteta, pesquisadora e esquizofrênica), dando voz às nossas referências e trazendo elementos criativos e indicativos de imagem, ação e som (à maneira de um roteiro de programa de entrevistas), como forma de dar vazão à uma espécie de devir delirante; ora criando um glossário e um platô com o projeto das obras artísticas criadas em relação à pesquisa., de modo a concatenar linguagem escrita e visual, afecto e pensamento, orgânico e maquínico, elementos plásticos e cotidianos, loucura e razão, caos e cosmos.

Nesses termos, navegar o *Caósmos* significa não ter pontos de ancoragem definidos nem definitivos; significa não ter linha de chegada preestabelecida. Trata-se de um percurso errante que vai se construindo conforme avança no espaço-tempo. Navegar o *Caósmos* é, assim como ensina a literatura de James Joyce e a *Enciclopédia Mundi* de Bispo do Rosário, buscar complexificar o caos e caotizar a ordem; buscar, no infinito caótico, elementos que possam compor um cosmos. É oscilar entre caos e cosmos, entre desordem e complexidade, entre liberdade e instruções ou, ainda, criar estágios nem ordenados, nem desordenados, mas polivalentes, em que caos e cosmos convivam numa inter-relação de tensão e que, assim como o universo, não tem começo ou fim. O que move tal busca é o desejo de rearranjar a realidade (social, cultural, política, assim como a dos objetos, dos conceitos, das subjetividades) que nos foi imposta, traçando constelações a partir da multiplicidade presente nesse “todo” *caósmico*.

Por fim, cabe-nos pontuar que, ao adotarmos a metodogênese como ferramenta, a pesquisa foi sendo informada pelo seu próprio caminhar, de modo que as perguntas inicialmente colocadas necessitaram de reformulações. Como defendemos ao longo da tese, a criação de si na esquizofrenia é inevitável à proporção que a desorganização a convoca, e a constelação é uma ferramenta que auxilia nessa travessia, no entanto, é preciso esforço para não sucumbirmos

aos atravessamentos do mundo, em um percurso errático, violento e cansativo.

Dito isso, a pesquisa nos acervos e a prática artística demonstraram que, embora muitos artistas esquizo retratem elementos celestes em seus trabalhos visuais, eles não podem ser interpretados homogeneamente, como ocorre, por exemplo, com a teoria dos arquétipos, muitas vezes utilizada para ler tais imagens. Assim, acreditamos que não seja possível pensar uma linguagem única nem determinar gestos e elementos comuns. Propusemos, em vez disso, que tais obras sejam lidas fazendo constelar o contexto do artista, o momento histórico sociopolítico e artístico, as instituições que as legitimam, o público que as recebe, os diálogos que propõem. Por outro lado, identificamos, em muitos dos objetos analisados, como os sintomas tornam-se procedimentos criativos ou disparadores para criação, cremos que se trata menos de representar um trauma/questão (um assédio coletivo, a violência de gênero, a psicofobia, a invasão de privacidade) e mais de apresentar os modos de *senti-pen-ser* esquizo que esse trauma suscita. Seguindo tal raciocínio, procuramos apresentar o contexto sociocultural disparador de nossa experiência psicótica, o que há de esquizo nesse próprio contexto, bem como os procedimentos que emergem dessas situações e que informam nossa criação de vida e de arte.

Cinturão de Asteróides

volume II

CINTURÃO PRINCIPAL

Este platô pretende reunir as constelações de termos trabalhados ao longo da tese, assim como a lista de procedimentos poéticos que orientam a criação dos trabalhos artísticos, um conjunto de anexos relacionados ao projeto Manicômio (pesquisado durante o doutorado-sanduíche) assim como registros da primeira edição do Simpósio Esquizofrenia & Direitos.

Cinturão Principal | principais termos que agenciam o devir esquizo. Procuramos compor a tópica de cada verbete com definições feitas por autores de diversos campos do conhecimento, as quais, eventualmente, são seguidas por uma proposição singular.

1. AFECTO| filosofia.
2. ASSEMBLAGE| arte, filosofia.
3. CAÓSMOS| literatura, filosofia.
4. ESQUIZOFRENIA| filosofia, arte, ciências sociais, psicanálise, antipsiquiatria, psicologia junguiana e a psiquiatria da Dra. Nise da Silveira, etnopsiquiatria, neuropsiquiatria, psiquiatria.

AFECTO

Num sentido espinosista, reclamado por Deleuze cuja filosofia inspira um importante caudal de investigação sobre os afectos enquanto forças e intensidades que nos escapam, os afectos (ou melhor, as afecções) consistem numa capacidade do corpo: a sua potência de acção que diminui ou aumenta no encontro com outros corpos (humanos e não-humanos). Por isso, os afectos são um modo de afectar e ser afectado em transformação contínua. Brian Massumi (1995), embaixador deleuziano na cultura angloxónica, propõe, num texto de referência para a genealogia da viragem afectiva, que os afectos actuam de forma autónoma, pré-consciente e não categorizável através da fisiologia do corpo, por oposição às emoções, que podem ser identificadas em categorias universais, mas apenas compreendidas à luz das diferentes culturas (MOTA, 2021).

Filosofia

Segundo Spinoza, as afecções são produções/agências que vêm de fora e produzem em nós um afecto. As afecções são modificações que não se explicam por si só, mas por algo externo que age no corpo para criar tal modificação. Por exemplo: o Sol que aquece o meu rosto é uma afecção, uma modificação (em mim) agida pelo Sol. Já o afecto é o que eu sinto com a “alma” em razão da modificação que acontece no meu corpo. Seguindo neste mesmo exemplo, é o que eu sinto ao ter meu rosto aquecido pelo calor do Sol. Para Spinoza não há separação entre corpo e alma.

São 3 os afectos fundamentais em Spinoza: alegria, tristeza e desejo. Desses três afectos, surgem amor e ódio. Alegrias e tristezas são caracterizadas enquanto paixões porque são afectos que vêm de fora e promovem uma variação interna. Afectos alegres aumentam nossa potência de agir, pensar e fomentam nossa existência porque compõem com nossa natureza, por outro lado, os afectos tristes, são aqueles que constroem nossa potência de agir/pensar e mitigam o nosso existir no mundo, pois decompõem com nossa natureza. O desejo, por sua vez, não tem contrários; ele aumenta e diminui. Aumenta quando as composições entre as forças e intensidades produzem uma afecção alegre e diminui quando das composições entre forças resulta um afecto triste. Daí o amor e o ódio. É importante enfatizar que, segundo a filosofia de Baruch Spinoza, os afectos não são intensidades pessoais, mas forças que estão em jogo na dimensão social da vida.

Dessa teoria dos afectos, Spinoza traça sua epistemologia, que por sua vez, distingue três gêneros do conhecimento: o primeiro deles é o gênero da experiência vaga, ou o gênero da consciência; o segundo gênero do conhecimento é a razão; e por fim, o terceiro gênero

do conhecimento é a intuição, ou ciência intuitiva. É no primeiro gênero do conhecimento que a consciência é constituída pelo encontro com outros corpos; esse sujeito é como um ser apaixonado. Um sujeito apaixonado está fadado à servidão quando é impotente para regular e refrear os afectos. Pois o homem submetido aos afectos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior¹. Nessa situação, existem dois tipos de encontros segundo os afectos que produzem. Para Baruch Spinoza, portanto, os encontros alegres são aqueles que produzem uma afecção (passiva, porque vinda de fora) boa e útil. Já os encontros tristes decompõem minha natureza e produzem afectos ruins. Nas palavras de Gilles Deleuze:

Enquanto o sentimento de alegria aumenta a potência de agir, ele vai nos determinar a desejar, a imaginar, a fazer tudo aquilo que está em nosso poder para conservar essa mesma alegria e o objeto que a proporciona. É nesse sentido que o amor se encadeia com a alegria, e outras paixões com o amor, [220] de maneira que nosso poder de ser afetado é inteiramente preenchido. Se supusermos assim uma linha de afecções alegres, derivando umas das outras, a partir de um primeiro sentimento de alegria, veremos que nosso poder de ser afetado fica de tal forma preenchido, que nossa potência de agir aumenta sempre. Mas ela nunca aumenta o suficiente para que possamos realmente possuí-la, para que sejamos ativos, isto é, causa adequada das afecções que preenchem nosso poder de ser afetado.

Passemos agora ao segundo caso de encontro. Encontro um corpo cuja relação não se compõe com a minha. Esse corpo não convém com a minha natureza, é contrário a minha natureza, mau ou prejudicial. Ele produz em mim uma afecção passiva que é, ela mesma, má ou contrária a minha natureza. A ideia dessa afecção é um sentimento de tristeza, essa tristeza–paixão se define pela diminuição da minha potência de agir. E só conhecemos o que é mau enquanto percebemos uma coisa que nos afeta de tristeza. Entretanto, poderemos objetar que é necessário distinguir vários casos. (...) (DELEUZE, 2017, p.164)

Os sujeitos só conseguiriam atingir graus de liberdade quando as forças que os movem são afectos que vêm de dentro, ou seja, quando o sujeito fosse a causa de sua própria ação, quando o sujeito criasse a sua própria natureza. Ele não é, portanto, nem o sujeito da servidão, pois suas ações não resultam dos afectos que vêm de fora (primeiro gênero do conhecimento); também não é o sujeito racional, dotado da capacidade de conhecer o que vem de fora, o que já existe, e se tornar hábil para uma prática científica (segundo gênero do conhecimento). Mas ele é o sujeito da intuição: tem o poder de invenção e rigor; não apenas é afectado e conhece

1 SPINOZA, Baruch. *Ética IV*. Disponível Online in: <https://razaoinadequada.com/2014/10/09/espinosa-a-servidao-humana/>. Acessado em 07/dez/2024

o que vem de fora, mas agencia seus conhecimentos para criar o novo e novos modos de vida. O sujeito do terceiro gênero do conhecimento cria, inventa o fora.

Para Massumi, na esteira da filosofia deleuziana - e assim como a Dra. Nise da Silveira o apontara mais cedo e à sua maneira - o afecto é uma expressão intensiva, pré-verbal e pré-emocional do pensamento. Ele não é, contudo, o oposto do pensamento, mas uma potência de movimento corporificado do pensamento, sua intensidade. O afecto não é o irracional, mas precede a consciência; isto é, ele age no corpo antes mesmo de ser categorizado e interpretado pela consciência. “Afecto e racionalidade são diferencialmente incluídos mutuamente no continuum do pensamento - que é coextensivo ao continuum do sentimento”, é um “pensar-sentir” (MASSUMI, 2020, p.113).

ASSEMBLAGE

Artes Visuais

Assemblage é um conceito explorado tanto nas artes visuais quanto na filosofia deleuziana e, nesta tese, articulamos as acepções desenvolvidas nesses campos do conhecimento, a fim de compreender o *assemblage* como um devir da constelação que coloca elementos em relação, compondo-os num arranjo singular; grosso modo, é uma das formas como as forças vinculantes agem sobre “um todo” para fazer emergir uma constelação. É um procedimento especial, pois torna flagrante a materialidade do vínculo. Como será discutido no corpo da tese, este gesto não se encerra a um projeto ou a um fim, mas é resultado imanente do fazer improvisado e criativo: um movimento de conectividade e de agência processual não exclusivo ao campo artístico, mas presente nos processos de subjetivação e permeado pelas práticas e experiências da vida cotidiana.

No *press release* da exposição *The Art of Assemblage* (1961) realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e curada por William C. Seitz, o conceito de *assemblage* é definido como um procedimento artístico processual que surge no início do século XX, difunde-se entre jovens artistas a partir da Segunda Guerra Mundial e está associado a questões do pensamento moderno, das quais se destacam “a natureza da realidade, a natureza da pintura e os métodos pelos quais o pensamento criativo é organizado”. Ou seja, o *assemblage* surge como desdobramento das rupturas e experimentações realizadas pelos artistas das vanguardas históricas, seja com a colagem cubista, seja com as intervenções dadaístas e surrealistas, que introduziram elementos

do cotidiano no espaço pictórico, rompendo com a pintura ao mesmo tempo em que se distanciavam da escultura tradicional (KAPROW, 1966, p.157-158).

Formalmente, trata-se de uma obra de arte feita a partir da união e justaposição de partes e peças de materiais heteróclitos (como recortes de jornal e partes de bonecas, fragmentos de madeira e fotografias, refugo industrial e pintura) e sem limites predefinidos. Segundo Allan Kaprow, esses materiais, escolhidos para a composição de um *assemblage*, não são neutros como a tinta, mas carregados de memórias, símbolos e funções sociais, características, que colocam em evidência a tessitura entre arte e vida, em que o significado “pode ser tão importante quanto seus aspectos realistas”². O *assemblage*, portanto, assim como a colagem, pode ser compreendido como o modo pelo qual uma composição emerge a partir do contato do novo com o existente, emergindo da seleção, do deslocamento e da descontinuidade dos objetos e materiais em relação a seus contextos.

Por sua vez, alguns historiadores da arte associam o *assemblage*³ à prática bricoleur, de modo que ele pode ser compreendido como um modo performativo do fazer improvisado, isto é, pode ser visto mais como um modelo de engajamento com o mundo do que propriamente uma categoria formal (DEZEUZE, 2008, p.31), dado que, ao “falar” por meio das coisas do mundo e com elas, o artista (assim como o bricoleur) agencia questões sócio-políticas prementes, tais como a crítica à alienação e ascensão da sociedade do consumo no contexto dos avanços capitalistas da década de 1960.

Em vez de cola ou pregos, o bricoleur conceitual utilizava palavras e documentação em obras que privilegiavam o processo, a performance e a linguagem em detrimento do objeto. A distinção feita por Lucy Lippard, em 1969, entre diferentes práticas conceituais de acordo com sua aceitação ou rejeição — e seu “grau de aceitação” — da “multiplicidade de temas não artísticos” aponta para diferentes abordagens da realidade concreta. Enquanto alguns artistas conceituais privilegiavam explorações autorreferenciais da definição de arte, outros se voltavam para “temas não artísticos”, como o bricoleur que recorre a um estoque de sobras

2 Disponível em: <https://www.moma.org/search/?bucket=6&query=assemblage>. Acessado em: 25/set/2025.

3 Termo desenvolvido e popularizado por Claude Lévi-Strauss em seu livro *O Pensamento Selvagem* (1962), refere-se ao fazedor que constrói e reconstrói utilizando os materiais disponíveis, de forma improvisada e criativa sem a rigidez de um projeto pré-concebido. Podemos dizer que é o equivalente à nossa gambiarra. Segundo o filósofo Gilles Deleuze:

Quando Lévi-Strauss define <<bricolage>>, propõe um conjunto de caracteres estritamente ligados: a posse dum stock ou dum código múltiplo, heteróclito e todavia limitado; a capacidade de introduzir os fragmentos em fragmentações sempre novas; donde deriva uma indiferença do produzir e do produto, do conjunto instrumental e do conjunto a realizar. (DELEUZE, 2004, p.13)

e restos disponíveis. De forma semelhante, a análise feita por Jack Burnham em 1968 sobre uma nova “estética dos sistemas”, que refletia uma “transição de uma cultura orientada para objetos para uma cultura orientada para sistemas”, gira em torno da definição de sistema como “um complexo de componentes em interação” — remanescente do conjunto de artefatos reunidos pelo bricoleur. Assim como os meios do bricoleur não são predeterminados por um projeto específico, Burnham observa que, com frequência, na estética dos sistemas, “a prioridade tradicional dos resultados finais sobre a técnica se desfaz”. Dessa forma, eu sugeriria que é, sobretudo, entre as práticas conceituais baseadas na “aceitação da multiplicidade de temas não artísticos” e na ênfase tanto em processos quanto em objetos finalizados que os legados da *assemblage* podem ser encontrados. (DEZEUZE, 2008, p.32)

Por fim, segundo Hal Foster, o procedimento da colagem/*assemblage*/montagem é uma operação composta por quatro características centrais: “*découpage* (ou corte); mensagens ou materiais pre-existent; *assemblage* (montagem); descontinuidade ou heterogeneidade”⁴ (FOSTER, 1983, p.84).

Filosofia

Na filosofia de Deleuze e Guattari, o termo *assemblage* é a tradução para o inglês do termo francês *agencement* (agenciamento), relevante sobretudo no livro *Mil Platôs* (1980). Assim como o termo, nas artes visuais, deriva da concepção do bricoleur designada por Lévi-Strauss, o *assemblage*, ou agenciamento, na filosofia de Deleuze e Guattari, expressa a constelação de elementos heterogêneos (materiais, discursivos, sociais e afetivos) que se inter-relacionam ao emergirem de modo imanente e provisório enquanto criam outras realidades no seio dos processos sociais, políticos e subjetivos. Trata-se do termo que substitui o conceito de máquinas desejantes, utilizado inicialmente no livro *O anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia* (1972), e, por esse motivo, designa como o inconsciente, enquanto máquina que cuja força motriz é o desejo, produz realidades em constante devir.

Trata-se de uma multiplicidade composta por muitos termos heterogêneos e que estabelece ligações, relações entre eles, através de idades, sexos e reinos - naturezas diferentes. Assim, a única unidade do agenciamento é a do co-funcionamento: ele é uma simbiose, uma ‘simpatia’. Nunca são as filiações que importam, mas as alianças, as ligas; não se trata de sucessões, de linhas de descendência, mas de contágios, de epidemias, do vento. Os mágicos sabem muito bem disso. Um animal é definido menos por seu gênero, sua espécie, seus órgãos e suas funções do que pelo

⁴ “*découpage* (or severing); preformed or extant messages or materials; *assemblage* (montage); discontinuity or heterogeneity”. Tradução livre do original.

agenciamento no qual ele entra.⁵ (Deleuze and Parnet, 2002, 69) (GALE, 2018, p.84) Tradução livre do original

Com isso em mente, quanto mais percebermos que tanto o sujeito contemporâneo como os processos de governamentalidade são entidades em constante devir - ou seja, corpos capazes de afectar e serem afectados pelas contingências situacionais, fazendo emergir, produzindo e inter-relacionando simultaneamente elementos humanos e mais-que-humanos, naturais e artificiais, discursivos e tecnológicos, dentre os demais elementos heterogêneos envolvidos nessa forma provisória emergente - mais poderemos atuar crítica e criativamente. Assim como Braidotti sugere: “Esse novo sujeito do saber (pós-humano) é um agenciamento complexo de humano e não-humano, planetário e cósmico, dado e fabricado, o que exige grandes reajustes em nossas formas de pensar”⁶ (GALE, 2018, p.15). Erin Manning, artista e pensadora canadense, aprofundou o conceito de *assemblage* ao cunhar o termo *body-as-assemblage* para referir-se especificamente às qualidades de *assembling* (agenciamento) próprias do corpo, segundo Ken Gale:

Percebo o corpo como qualquer corpo; como corpos contingentes, heterogêneos, que estão em movimento, corpos em encontro, corpos plenos de acontecimento e constituídos momentaneamente na ‘istoidade’ do agora. Nesse sentir, o corpo não diz respeito a indivíduo ou grupo em nenhum sentido humanista ou fenomenológico. Percebo este corpo-como-*assemblage* em devir, como parte do que Deleuze e Guattari veem como movimento:

Das forças do caos às forças da terra. Dos meios aos territórios. Dos ritmos funcionais ao tornar-se expressivo do ritmo. Dos fenômenos de transcodificação para os fenômenos de descodificação. Das funções de meio às funções desterritorializadas. Trata-se menos de uma questão de evolução do que de passagens, pontes, túneis (Deleuze and Guattari, 1987,

5

It is a multiplicity which is made up of many heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them, across ages, sexes, and reigns – different natures. Thus, the assemblage’s only unity is that of co-functioning: it is a symbiosis, a ‘sympathy’. It is never filiations which are important, but alliances, alloys; these are not successions, lines of descent, but contagions, epidemics, the wind. Magicians are well aware of this. An animal is defined less by its genus, its species, its organs, and its functions than by the assemblage into which it enters. (Deleuze and Parnet, 2002, 69)

6 (...) as Braidotti says: this new (posthuman) knowing subject is a complex assemblage of human and non-human, planetary and cosmic, given and manufactured, which requires major readjustments in our way of thinking.

p.322).⁷ (GALE, 2018, p.103). Tradução livre do original.

No campo esquizoanalítico, as estruturas pré-formadas de linguagem e enunciação que compõem o arsenal psicanalítico de gênese freudiana e lacaniana (a triangulação edipiana e o despotismo da significação, por exemplo) cedem lugar aos agenciamentos coletivos; ou seja, o sujeito não é aquele que expressa um enunciado individual, mas é compreendido como um corpo poroso, capaz de afectar e ser afectado. Por isso o que expressa corresponde a um agenciamento coletivo de enunciação, que tem a potência de forjar novas interpretações e ideias.

Neste modo de subjetivação, o que articulo é como dar corpo e substância aos afectos do mundo que me atravessam. O que expresso não sou eu, mas um agenciamento/*assemblage* coletivo de enunciação, que é sentido através do meu corpo e que cria fricção entre sensações e minhas potencialidades. E assim o que expresso não vem de uma enunciação individual. Vem sempre de um agenciamento/*assemblage* coletivo de enunciação. E é por isso que o que eu expresso traz esse agenciamento/*assemblage* coletivo, e como tal ele tem um poder eletivo de contaminação, de contágio e de reunir aqueles que compartilham o mesmo ambiente, capacitando-os a se expressarem a partir desse ponto de partida singular, desse coletivo agenciamento de enunciação.⁸ (ROLNIK apud MELITOPOULOS, LAZZARATO, 2012, p.06) Tradução livre do original.

7

*In this sense body as any body; as contingent, heterogeneous bodies that are in movement, bodies in encounter; bodies that are event/full and constituted momentarily in the thisness of now. In this sensing body is not about individual or group in any kind of humanist or phenomenological sense. I sense this 'body-as-assemblage' in becoming, as part of what Deleuze and Guattari see as movements:
From forces of chaos to forces of the earth. From milieus to territories. From functional rhythms to the becoming-expressive of rhythm. From phenomena of transcoding to phenomena of decoding. From milieu functions to deterritorialised functions. It is less a question of evolution than of passage, bridges, tunnels (Deleuze and Guattari, 1987, p.322). (GALE, 2018, p.103)*

8

In these modes of subjectivation, what I articulate is how to give body and substance to the affects of the world that pass through me. What I express is not myself but a collective assemblage of enunciation, which is sensed through my body and which creates friction between sensations and my potentialities. And so what I express does not come from an individual enunciation. It always comes from a collective assemblage of enunciation. And that's why what I express brings forth this collective assemblage, and as such it has an elective power of contamination, of contagion, and of gathering those who share the same environment, empowering them to express themselves from this singular starting point, from this collective assemblage of enunciation.

CAÓSMOS

Nossa definição para o verbete *caósmos* parte, inicialmente, da literatura, mas amplia sua significação com as definições dadas pela esquizoanálise.

Na literatura, a palavra *chaosmos* apareceu pela primeira vez em passagem do capítulo 5 do livro *Finnegans wake* (1939) do escritor irlandês James Joyce. Por sua vez, no contexto da psicoterapia institucional, durante a década de 1940, o psiquiatra catalão Francesc Tosquelles cria o conceito estase existencial caósica para referir-se um colapso dos referenciais simbólicos, espaciais e temporais que sustentam a experiência cotidiana, conduzindo a um estado de petrificação ontológica - uma paralisia no caos interno absoluto vivenciado por alguns de seus pacientes psicóticos que, segundo o psiquiatra, não conseguiam simbolizar e mais pareciam estar mergulhados num sentimento de catástrofe de fim de mundo (GUATTARI, 2012, p. 95). Essa sensação de destruição também apontaria para um novo começo, para uma ontogênese subjetiva. Guattari retoma o conceito de Tosquelles e o desenvolve enquanto *caosmose*, com o fim de mitigar o cientificismo em favor de um paradigma ético-estético para pensar as ciências humanas e sociais, isto é, pensar um processo de produção de novos mundos que atrelaria a experiência de caos à complexidade.

Literatura

Porque, Escritores de Babel, sofridores, se chega a isso, (e conversas de sótão o proclamarão do talhado com mais probabilidade, anoite-o, que a escrita no muro há de calorir a mente dos mentantes movestes na via mestra) cada persona, galgo ou algo no caosmo do Todo de alocuma forma conectado com o pingalim em piruetas do pingo movia-se e mundava em cada parte do tempo: o estojo movente (possivelmente o ponteiro) o papel e a tinta no pipel das fabulosas lebre e tortuga, os constantes mal-entendidos dos descolaboradores mais ou menos entremetados, quando o fluir do tempo será variabilmente inflectido, diferentemente pronunciado, riversamente ortografado, grafissignos de vocábulos de sentido cambiante. (JOYCE, 2004, p.41)

A fim de navegar e dar forma ao humor caótico que se instaura ao longo da modernidade, James Joyce, segundo Umberto Eco, cria um conjunto de sistemas operativos de regras (ECO, 1982, p.61) e infinitas alusões, como se fosse uma maquinaria de sugestões que, inclusive, lhe escapa, mas que confere uma espécie de complexidade cibernética (ECO, 1982, p.67) à escrita, tanto de *Ulysses* (que é a história de um dia) quanto de *Finnegans Wake* (que é história de uma noite). É “a liberdade de escolha do leitor que direciona o texto” (ECO, 1982, p.67).

Wake deve ter sido construído segundo a lógica de um sonho, em que as identidades das pessoas se confundem e se trocam, e uma única ideia - ou a memória de um único fato - assume forma em uma série de símbolos estranhamente conectados (...). Desde o início *Finnegans Wake* anuncia o que será: uma epopéia noturna de ambiguidade e metamorfose. (ECO, 1982, p.62) Uma infinidade de alusões, contidas em uma palavra ou resultantes do acoplamento de duas palavras, escapa ao leitor. Muitas dessas alusões, na verdade, escapam ao próprio autor, que preparou uma maquinaria de sugestões que, como qualquer máquina complexa, é capaz de operar para além das intenções originais de seu construtor. Não é necessário que o leitor compreenda o significado exato de cada palavra e frase, a força do texto reside em sua ambiguidade permanente e no ressoar contínuo de inúmeros sentidos que parecem permitir uma seleção, mas que, de fato não eliminam nada. Para obter tal resultado “cibernético”, a liberdade das escolhas do leitor deve ser “dirigida” pelo próprio texto. Para criar a impressão de uma total falta de estrutura, uma obra de arte deve possuir uma forte estrutura subjacente. A possibilidade de passar de um nível a outro só poderia ser realizada por meio de uma rede engenhosamente organizada de relações mútuas. Esse é o problema estrutural das chamadas “obras de arte abertas” contemporâneas, nas quais o livre jogo das ambiguidades sempre pressupõe uma regra de ambiguidade.⁹ (ECO, 1982, p.67).

Filosofia

A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá à visão ou sensação, de modo que constitui um *caósmos*, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem concebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caótica, [...] A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada.” (DELEUZE, 2010, p.263)

Wake must have been constructed according to the logic of a dream, where the identities of people are confused and exchanged, and a single idea, or the memory of a single fact, takes shape in a series of strangely connected symbols. (...) From the beginning, Finnegans Wake announces what it will be-a nocturnal epic of ambiguity and metamorphoses.

(...) An infinity of allusions, contained in a word or resulting from the coupling of two words, escape the reader. Many of the allusions, in fact, escape the author himself, who has prepared a machinery of suggestion which, like any complex machine, is capable of operating beyond the original intentions of its builder. It is not necessary that the reader understand the exact meaning of every word and phrase; the force of the text resides in its permanent ambiguity and in the continuous resounding of numerous meanings which seem to permit selection but in fact eliminate nothing.

In order to obtain such a “cybernetic” result, the freedom of the reader’s choices must be “directed” by the text itself. To create the impression of a total lack of structure, a work of art must possess a strong underlying structure. The possibility of switching from one level to another could be effected only by a cunningly organized net-work of mutual relationships. This is the structural problem of the so-called contemporary “open works of art,” in which the free interplay of ambiguities always presumes a rule of ambiguation.

Caosmose, segundo Guattari, é um agenciamento que tem por função mergulhar e ordenar (n)o caos a partir da aceitação e aspiração de sua complexidade. Guattari abdica o dualismo consciência-inconsciente e opta pela multiplicidade e heterogeneidade das subjetivações e das máquinas abstratas. Em estados caósmicos, a máquina social, os códigos linguísticos e os hábitos perceptivos deixam de funcionar como pontos de ancoragem da realidade, gerando uma suspensão do campo ontológico habitual, que, por sua vez, conduz à abertura de um campo de virtualidade intensiva, no qual o sujeito pode constituir-se a partir de novos acoplamentos maquínicos (semiológicos, tecnológicos, corporais, estéticos, etc).

A *caosmose*, portanto, é uma zona intensiva de transição ontológica entre a desterritorialização absoluta e os processos de reterritorialização, na qual os regimes de signos, os modos de ser e os agenciamentos subjetivos se desestabilizam, permitindo a emergência de universos existenciais inéditos. Nesses termos, a esquizofrenia, ao descodificar os referentes tradicionais de tempo, espaço, identidade, dá a ver uma espécie de emergência ontológica autopoética que se constitui por modulações caóticas e criativas. E é justamente por desdobrar tais características, é que o termo *caosmose* se configura também como um conceito político, na medida em que oferece novos modos de habitar o mundo, livre das formas hegemônicas de produção, disciplina e identidade. Guattari reconhece aí uma afinidade entre a esquizofrenia e a criação estética, pois ambas operam por intensificação, desfuncionalização, descodificação e invenção de novas formas de vida.

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social veicula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também míticas, rituais, sintomatológicas, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e pulsões. (GUATTARI, 2012, p.21)

(...)

Esse tema caósmico e essas poucas variações nosográficas exigiriam muitos outros desenvolvimentos; foram apresentados aqui apenas para esboçar a ideia de que a apreensão ontológica própria à psicose não é absolutamente sinônimo de uma simples degradação caótica, de um aumento trivial de entropia. Tratar-se-ia de reconciliar o caos e a complexidade. (...) O mundo só se constitui com a condição de ser habitado por um ponto umbilical de desconstrução, de desmoralização e de desterritorialização, a partir do qual se encarna uma posicionalidade subjetiva. Sob efeito de um tal foco de *caosmose*, o conjunto dos termos diferenciais, das oposições distintivas, dos polos de discursividade é objeto de uma conectividade generalizada, de uma mutabilidade indiferente, de uma desqualificação sistemática. Esse vácuo de descompressão é ao mesmo tempo núcleo de autopoiese sobre o qual se reafirmam constantemente

e se formam, insistem e tomam consistência os Territórios existenciais e os Universos de referência incorporais.

Essa oscilação de velocidade infinita entre um estado de *grasping* caótico e o desdobramento de compleições ancoradas em coordenadas mundanas se instauram aquém do espaço e do tempo, aquém dos processos de espacialização e de temporalização. As formações de sentido e os estados de coisas se encontram assim cativados no mesmo movimento em que sua complexidade é trazida à existência. (GUATTARI, 2012, p.94)

ESQUIZOFRENIA

Filosofia

Em seu livro *O anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia* (1972), Deleuze e Guattari, contrariando a psicanálise de gênese freudiana, apresentam a esquizofrenia não enquanto patologia, mas como um modelo conceitual em que o inconsciente opera como uma máquina de produção de desejo. Partindo da análise de Karl Marx sobre o funcionamento do capitalismo, os pensadores desenvolvem, por analogia, a figura conceitual do esquizo.

Deleuze e Guattari argumentam que tanto o capitalismo quanto a esquizofrenia operam por meio da decodificação-recodificação e desterritorialização-reterritorialização dos fluxos. No entanto, enquanto o capitalismo rompe com as formas sociais anteriores (tribais, feudais, comunitárias, imperiais), tende a axiomatizar os fluxos que libera sob novas formas de controle, com o propósito de manter sua própria reprodução (salário, propriedade privada, Estado, mercado), substituindo, assim, antigos valores pela lógica de mercado; a esquizofrenia produz fluxos de desejo incontrolláveis, desterritorializando estruturas psíquicas e sociais e decodificando significações rígidas e estanques até o ponto de não retorno. A esquizofrenia libera os fluxos de desejo de forma radical levando ao colapso todas e quaisquer estruturas (subjetivas, sociais, políticas, culturais).

A figura do esquizo, portanto, segundo os pensadores, é inviável como sujeito funcional no campo social, pois leva ao limite os mesmos processos que o capitalismo iniciou sem, contudo, recodificá-los, revelando, deste modo, as contradições internas ao sistema. Nesse sentido, o inconsciente é como uma fábrica (máquina desejante) onde o desejo é a força produtiva, social e material. Essa fábrica funciona segundo três sínteses do inconsciente, que explicam tanto o funcionamento psíquico, quanto se configuram como crítica ontológica e política das formas de subjetivação produzidas na contemporaneidade.

A máquina desejante não é uma metáfora: é o que corta e é cortado, segundo

três modos. O primeiro modo remete para a síntese conectiva, e mobiliza a libido como energia de extracção. O segundo, para a síntese disjuntiva, e mobiliza o Numen como energia de destacamento. O terceiro, para a síntese conjuntiva, e mobiliza a Voluptas como energia residual. É sob estes três aspectos que o processo de produção desejante é simultaneamente produção de produção, produção de registo e produção de consumo. Extrair, destacar, <restar>, é produzir, é efectuar as operações reais do desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.44)

A primeira síntese, chamada conectiva, descreve o modo como os elementos (heterogêneos, corpos e intensidades) do desejo se ligam uns aos outros para formar cadeias produtivas, nas quais uma máquina (desejante) se acopla a outra máquina (desejante) e assim sucessivamente. “A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: <e>, <e depois>” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.11). Essa síntese mostra que o desejo é real e material, na medida em que não representa, como num teatro, mas produz realidade e se manifesta em todos os campos da vida: no corpo, na política, na economia e na linguagem. Neste estágio: “O produzir está sempre inserido no produto - é por esta razão que a produção desejante é produção de produção, tal como qualquer máquina é máquina de máquina” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.11).

Enquanto a síntese conectiva é produtiva, a segunda síntese, a síntese disjuntiva, faz a distribuição e diferenciação dos fluxos desejantes em um campo não hierárquico e de múltiplas possibilidades, o qual os autores identificaram como sendo o Corpo-sem-Órgãos. Este, por sua vez, é concebido como um plano de imanência, superfície de inscrição dos fluxos do desejo que resiste à formação funcional do organismo e onde tais fluxos podem circular desordenadamente, abrindo a possibilidade de uma existência fora das normas e das codificações. “O corpo pleno sem órgãos é produzido como Anti-produção” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.20), opõe-se à produção familiar e serve de resistência contra as formas de organização e controle. É durante a síntese disjuntiva que o desejo se distribui como possibilidades do ser. Essa disjunção não se dá segundo a lógica da exclusão, mas sim da inclusão múltipla: o sujeito não é “isso ou aquilo”, mas “isso e aquilo”, uma multiplicidade de afectos e intensidades. Essa concepção rompe com as noções tradicionais de identidade unitária e revela o sujeito como uma multiplicidade em constante transformação. “Uma disjunção que continue a ser disjunção mas que, no entanto, afirme os termos disjuntos, e que os afirme através de toda a sua distância, sem limitar nem incluir um por causa do outro, talvez seja o maior dos paradoxos” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.79).

A terceira síntese denomina-se síntese conjuntiva e está relacionada à subjetivação. O sujeito se constitui como efeito, e não causa da produção; essa síntese forma os afectos

e modos de existência. É nesse momento que se formulam perguntas como: “com quem” e “para quem” esses fluxos são produzidos. Esse modo de subjetivação pode levar tanto a formas repressivas (o neurótico, o edipianizado), quanto a modos mais livres e múltiplos (o esquizo), a depender da forma como os fluxos de desejo são codificados ou decodificados no campo social. “Tal como uma parte da libido como energia de produção se transformou em energia de registo (Numen), há uma parte desta que se transforma em energia de consumo (Voluptas)” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.21).

Cabe enfatizar que este modelo de inconsciente maquínico se opõe às teorias desenvolvidas especialmente por Freud e Lacan, nas quais o desejo aparece como aquilo que falta. Para Deleuze e Guattari, a produção desejante é inseparável dos dispositivos sociais, econômicos e políticos e, portanto, está sempre atravessado por relações de poder e de produção. Nesses termos, o delírio seria a forma encontrada pelo esquizo de produzir sentido, trata-se de uma operação política e social, e não apenas psíquica. Segundo a dupla de pensadores, o delírio não é uma particularidade da loucura, mas o modo como o inconsciente produz realidade; é consequência da constante produção do fluxo desejante que não respeita identidade, lógica ou razão normativa. “Todos os delírios têm um conteúdo histórico-mundial, político, racial, arrastam e misturam raças, culturas, continentes, reinos” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.21). Por esse motivo, o delírio também pode ter um papel subversivo, pois, ao desassociar o desejo das estruturas dominantes, abre espaço para a criação de novas formas de vida, subjetividades e relações. É isso que o esquizo encarna como figura conceitual: um ser cuja produção inconsciente rompe os códigos normativos e propõe novas organizações da existência. Abaixo segue uma citação em que Deleuze expõe, com clareza, o que, para ele caracteriza a figura da esquizofrenia.

É curioso como conduzem os esquizofrênicos a problemas que, com toda evidência, não são seus: pai, mãe, lei, signifiante; o esquizofrênico está alhures, e essa não é decerto, uma razão para concluir que lhe falta aquilo que não lhe concerne. Sobre esse ponto, Beckett e Artaud disseram tudo: resignemo-nos com a ideia de que certos artistas ou escritores tiveram, quanto à esquizofrenia, mais revelações que os psiquiatras e os psicanalistas. Finalmente, é o mesmo erro que faz com que a esquizofrenia seja definida em termos negativos ou de falta (dissociação, perda de realidade, autismo, forclusão) e que estima a esquizofrenia por uma estrutura familiar na qual essa falta é salientada. De fato, o fenômeno do delírio nunca é a própria reprodução imaginária de uma história familiar em torno da falta. Ao contrário, ele é um excedente da história, uma vasta deriva da história universal. O que o delírio urde são as raças, as civilizações, as culturas, os continentes, os reinos, os poderes, as guerras, as classes e as revoluções. (...) Como diz muito bem Marcel Jaeger, “contrariando os grandes papas da psiquiatria, o falatório mantido pelos loucos não tem somente a espessura de suas desordens psíquicas individuais: o discurso da loucura se articula sobre outro discurso,

o da história, política, social, religiosa, que fala em cada um deles”. (...) O esquizofrênico não se identifica a pessoas, ele identifica sobre o corpo sem órgãos domínios e regiões designados por nomes próprios.

Eis porque tentamos descrever a esquizofrenia em termos positivos. Dissociação, autismo, perda de realidade, são antes de tudo, termos cômodos para que os esquizofrênicos não sejam escutados. Dissociação é uma palavra ruim para designar o estado dos elementos que entram nessas máquinas especiais, as máquinas esquizofrênicas positivamente determináveis - vimos, a esse respeito, o papel maquínico da ausência de liame. “Autismo” é uma palavra muito ruim para designar o corpo sem órgãos e tudo aquilo que se passa sobre ele, que nada tem a ver com uma vida interior apartada da realidade. Perda de realidade, como dizer isso de alguém que vive próximo do real a um ponto insuportável (“essa emoção que dá ao espírito o som reviravoltante da matéria”, escreve Artaud no *Le Pèse-Nerfs*)? Em vez de compreender a esquizofrenia em função das destruições que ela introduz na pessoa, ou dos buracos e lacunas que ela faz aparecer na estrutura, é preciso apreendê-la como processo. (...) Karl Jasper e, hoje em dia, Ronald D. Laing compreendem a rica noção de processo: uma ruptura, uma irrupção, uma brecha que quebra a continuidade de uma personalidade, arrastando-a numa espécie de viagem através de um “mais de realidade” intenso e assustador, seguindo linhas de fuga onde natureza e história, organismo e espírito se devoram. É isso que está em jogo entre os órgãos-máquinas esquizofrênicos, o corpo sem órgãos e os fluxos de intensidade sobre esse corpo, operando todo um ramal de máquinas e toda uma deriva da história.

É fácil, a esse respeito, distinguir a paranoia e a esquizofrenia (até mesmo as formas ditas paranoides da esquizofrenia): o “deixe-me em paz” do esquizofrênico e o “não vou deixar você em paz” do paranoico; a combinatória dos signos da paranoia, os agenciamentos maquínicos na esquizofrenia; os grandes conjuntos paranóicos, e as pequenas multiplicidades esquizofrênicas; os grandes planos de integração reacional na paranoia e as linhas de fuga ativas na esquizofrenia. Se a esquizofrenia aparece como a doença da época atual, não é em função de generalidades concernentes nosso modo de vida, mas relativamente mecanismos muito precisos de natureza econômica, social e política. Nossas sociedades não mais funcionam à base de códigos e de territorialidades, mas, ao contrário, sobre o fundo de uma decodificação e de uma desterritorialização massiva. Contrariamente ao paranoico, cujo delírio consiste em restaurar códigos, reinventar territorialidades, o esquizofrênico não para de ir mais longe no movimento de decodificar a si próprio de se desterritorializar (a brecha, a viagem, ou o processo esquizofrênico). O esquizofrênico é como o limite de nossa sociedade, mas o limite sempre conjurado, reprimido, execrado. O problema da esquizofrenia foi bem colocado por Laing: como fazer para que a brecha (*breakthrough*) não devesse colapso (*breakdown*)? (DELEUZE, 2016, p.30-32).

Artes Visuais

Jameson delinea um modelo estético para o pós-modernismo, embasando-se na disjunção esquizofrênica (definida por Lacan, mas também característica da dinâmica da sociedade capitalista, marcada pela reificação e fragmentação do objeto e do signo), para propor a autonomia do signo em relação aos seus significantes. Ele enfatiza que tal operação, ao ser

assimilada pela arte, desarticula-se de seu conteúdo psicologizante (JAMESON, 1991, p. 53).

Num primeiro momento [o da linguística estrutural e do alto modernismo], a reificação “liberou” o Signo de seu referente, mas esta não é uma força que possa ser liberada impunemente. Num segundo momento [o da semiótica pós-estruturalista e do pós-modernismo], ela continua seu trabalho de dissolução, penetrando no interior do próprio Signo e liberando o Significante do Significado, ou do próprio sentido. Esse jogo, não mais de um domínio de Signos, mas de Significantes puros ou literais libertos dos lastros de seu Significados, de seus antigos sentidos, gera agora um novo tipo de textualidade em todas as artes. (JAMESON apud FOSTER, 2014, p.86)

En nuestro contexto actual, esta experiencia sugiere los siguientes comentarios: primero, la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente del tiempo de todas las actividades e intenciones que pudieran concentrarse y convertirlo en un espacio para la praxis; así aislado, el presente engloba de repente al sujeto con una viveza extraordinaria, con una materialidad de percepción realmente abrumadora que subraya de manera efectiva el poder del significante material —o mejor aún, literal— aislado. Este presente del mundo o del significante material se le presenta al sujeto con una intensidad acrecida, como portador de una misteriosa carga de afecto, descrito aquí en los términos negativos de ansiedad y pérdida de la realidad, pero que son igualmente imaginables en los términos positivos de euforia, de borrachera, de intensidad producto de la alucinación o de las drogas. (JAMESON, 1991, p.50)

Por outro lado, Louis Sass, professor e psicólogo clínico, a partir de um aporte fenomenológico, discute as afinidades entre as qualidades da esquizofrenia e as sensibilidades da arte, da literatura e do pensamento moderno, em seu livro *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought* (1992). Dentre elas, destacam-se a hiper-reflexividade, a metaconsciência, a autorreferência, a tendência a ignorar ou mesmo romper com normas e convenções, bem como os múltiplos perspectivismos.

Ele defende que a esquizofrenia está menos associada ao espírito dionisíaco do que à alienação das vivências corporais e emocionais que envolvem a vida social e prática, conduzindo o esquizo a intensas modalidades de introspecção e autoconsciência (SASS, 2001, p. 62). Abaixo, transcrevo algumas de suas analogias:

1. Postura adversarial: Trata-se de uma tendência a desafiar a autoridade, a desdenhar ou ignorar convenções e, de modo geral, a agir contra o curso habitual das coisas. Os esquizofrênicos foram descritos como manifestando uma perversidade sinuosa e como adotando o caminho de maior resistência, traços que lembram fortemente o que foi denominado a cultura adversária do modernismo, na qual a única constante é a própria revolução, a injunção permanente a ser diferente ou a “fazer novo” (na famosa expressão de Ezra

Pound; citações em Sass, 1992, pp. 30, 110).¹⁰ Tradução livre do original

2. *Perspectivismo e relativismo*: Isso às vezes resulta em um efeito desconcertante ou vertiginoso, à medida que uma perspectiva colapsa rapidamente na seguinte. O que é particularmente característico do modernismo e do pós-modernismo é o deslocamento ou a fusão não de objetos, mas de perspectivas; isso se assemelha ao que foi chamado de fluidez, deslizamento ou qualidade contaminatória do pensamento e da percepção esquizofrênicos, uma tendência que pode ser distinguida da combinação de objetos de percepção ou de pensamento mais característica de pacientes com transtornos afetivos (ver Holzman, Shenton & Solovay, 1986; Sass, 1992, pp. 119–147).¹¹ Tradução livre do original

3. *Certa fragmentação e passivização do ego*: Trata-se de uma perda do senso de unidade e de controle do eu, bem como de sua capacidade de ação voluntária ou de interação eficaz com o mundo objetivo. Fenômenos análogos ocorrem em muitos dos sintomas de primeira ordem da esquizofrenia descritos por Schneider (Mellor, 1970) e podem também estar implicados na apatia e no retraimento tão frequentemente encontrados na esquizofrenia.¹² Tradução livre do original

4. *Perda da “mundanidade do mundo”*: Trata-se de um fenômeno que se manifesta de duas maneiras distintas. O mundo externo pode passar a parecer desprovido de valor e significado para o observador, um sentimento expresso em *A Náusea* de Sartre (1964), *O Estrangeiro* de Camus (1953) e em diversas obras de Robbe-Grillet (1965). Alternativamente, o mundo pode parecer subjetivado e irreal, como exemplificado na imagem de Woolf (1919/1984) das consciências humanas separadas como dosséis de luz mutuamente isolados, ou na afirmação de Bradley de que o mundo inteiro pode ser “considerado como uma existência que aparece em uma alma” (como citado em *A Terra Desolada* de T. S. Eliot) e, portanto, é “peculiar e privada dessa alma” (Eliot, 1934, p. 74; Sass, 1992, p. 280). Os esquizofrênicos também podem perder o senso da significatividade do mundo, como quando objetos visuais perdem

10

1. *An adversarial stance*: This is a tendency to defy authority, to flout or ignore convention, and, in general, to go against the grain of natural habit. Schizophrenics have been described as manifesting a devious perversity and as adopting the path of most resistance, traits more than slightly reminiscent of what has been termed the adversary culture of modernism, where the only constant is revolution itself, the constant injunction to be different or to “make it new” (in Ezra Pound’s famous phrase; quotations in Sass, 1992, pp. 30, 110).

11

2. *Perspectivism and relativism*: This sometimes results in a disconcerting or dizzying effect as one perspective collapses rapidly into the next. What is particularly characteristic of modernism and postmodernism is a shifting or fusion not of objects but of perspectives; this is akin to what has been called the fluidity, slippage, or contaminatory quality of schizophrenic thinking and perception, a tendency that can be distinguished from the combining of objects of perception or thought that is more characteristic of patients with affective disorders (see Holzman, Shenton, & Solovay, 1986; Sass, 1992, pp. 119–147).

12

3. *A certain fragmentation and passivization of the ego*: This is a loss of the self’s sense of unity and control and of its capacity for voluntary action or effective interaction with the objective world. Analogous phenomena occur in many of Schneider’s first-rank symptoms of schizophrenia (Mellor, 1970) and may also be implicated in the apathy and withdrawal so often found in schizophrenia.

sua aura de familiaridade ou seu valor prático e se apresentam como aquilo que um paciente chamou de “cubos geométricos sem significado” (Sechehaye, 1970, p. 33). Em períodos mais crônicos ou de retraimento, podem vivenciar o mundo como algo privado a si mesmos, chegando até a depender deles para a própria existência. Como disse um paciente: “O mundo precisa ser representado, ou o mundo desaparecerá” (Jaspers, 1963, p. 296; ver Sass, 1992, pp. 268–323; Sass, 1994a)¹³. Tradução livre do original

5. Rejeição ou perda do senso de fluxo temporal ou de unidade narrativa: Isso ocorre em favor de formas mais estáticas ou atemporais de organizar o mundo, sendo que estas últimas envolvem aquilo que o crítico Frank (1968) denominou forma espacial, encontrada em muitas obras da arte e da literatura modernas. Transformações semelhantes do tempo vivido ou do fluxo narrativo na esquizofrenia foram descritas por Minkowski (1927), que falou do “geometrismo mórbido” característico da experiência e da expressão esquizofrênicas.¹⁴ Tradução livre do original

6. Formas de intensa autorreferência: Essas formas colocam em primeiro plano as estruturas formais ou os pressupostos subjacentes do pensamento, da ação ou da expressão, geralmente à custa de compromissos e preocupações mundanas mais comuns. O impulso central da arte moderna, escreveu o crítico de arte Greenberg (1973), é “a intensificação, quase a exacerbação, da tendência autocrítica que começou com o filósofo Kant”, uma tendência cultural de “voltar-se para trás e questionar os próprios fundamentos” (p. 67). Tendências análogas se manifesta na hiperreflexividade, no autoquestionamento e na intelectualização frequentemente disfuncional da esquizofrenia (ver

13

4. Loss of the “worldhood of the world”: This is a phenomenon that manifests itself in two distinct ways. The external world may come to seem devoid of value and significance for the observer, a sentiment expressed in Sartre’s (1964) *Nausea*, Camus’s (1953) *The Stranger*, and various works by Robbe-Grillet (1965). Alternatively, the world may seem subjectivized and unreal, as exemplified in Woolf’s (1919/1984) image of separate human consciousnesses as mutually isolated canopies of light or in Bradley’s statement that the whole world can be “regarded as an existence which appears in a soul” (as cited in T. S. Eliot’s “*The Wasteland*”) and hence is “peculiar and private to that soul” (Eliot, 1934, p. 74; Sass, 1992, p. 280). Schizophrenics, too, can lose the sense of the meaningfulness of the world, as when visual objects shed their aura of familiarity or practical valence and stand forth as what one patient called “geometric cubes without meaning” (Sechehaye, 1970, p. 33). In their more chronic or withdrawn periods, they may experience the world as private to themselves, even as depending on themselves for its very existence. As one patient put it: “The world must be represented or the world will disappear” (Jaspers, 1963, p. 296; see Sass, 1992, pp. 268–323; Sass, 1994a).

14

5. Rejection or loss of the sense of temporal flow or narrative unity: This is in favor of more static or timeless ways of organizing the world, the latter involving what the critic Frank (1968) termed the spatial form found in many works of modern art and literature. Similar transformations of lived time or narrative flow in schizophrenia were described by Minkowski (1927), who spoke of the “morbid geometrism” characteristic of schizophrenic experience and expression.

Blankenburg, 1991; Sass, 1992).¹⁵

7. Desapego extremo e difuso ou distanciamento emocional: Isso às vezes é acompanhado por um tipo difuso e frequentemente desconcertante de ironia. É exemplificado na arte moderna pela meta-ironia abrangente de Marcel Duchamp ou pelo humour de Jacques Vaché, que foi uma influência central sobre André Breton e o surrealismo (Sass, 1992, pp. 35–36, 421). Tendências semelhantes podem estar na base da planificação e da incongruência do afeto encontradas em esquizofrênicos, que frequentemente manifestam uma facécia peculiar, antagonismo ou escárnio, e que podem ser propensos a um tipo de riso que sugere um sentimento de estar apartado de — ou acima de — todas as formas normais de interação humana (Blankenburg, 1991, p. 181; Sass, 1992, pp. 108–115).¹⁶ (SASS, 2001, pp.62-63) Tradução livre do original

Ciências Sociais

Segundo Gregory Bateson, numa comunicação intersubjetiva, a performatividade dissociativa da linguagem emitida por um dos interlocutores pode fazer emergir o chamado *duplo-vínculo*, situação que está na gênese da esquizofrenia, segundo o cientista.

Grosso modo, podemos descrever o *duplo-vínculo*¹⁷ da seguinte maneira: numa relação com potencial esquizofrenizante, a informação transmitida numa comunicação intersubjetiva é composta por sentidos antagônicos, expressos por diferentes formas de linguagem numa dada situação, quais sejam: a mensagem verbal, a entonação que ela carrega, o contexto em que

15

6. *Forms of intense self-reference: These forms foreground the formal structures or underlying presuppositions of thought, action, or expression, usually at the expense of more normal worldly commitments and concerns. The central impulse of modern art, wrote the art critic Greenberg (1973), is “the intensification, almost the exacerbation of [the] self-critical tendency that began with the philosopher Kant,” a cultural tendency “to turn around and question [one’s] own foundations” (p. 67). Analogous tendencies are manifest in the hyperreflexivity, self-questioning, and often dysfunctional intellectualizing of schizophrenia (ver Blankenburg, 1991; Sass, 1992).*

16

7. *Extreme and pervasive detachment or emotional distancing: This is sometimes accompanied by a pervasive, often disconcerting kind of irony. It is exemplified in modern art by the all-encompassing meta-irony of Marcel Duchamp or the “umour” of Jacques Vache, who was a key influence on Andre Breton and surrealism (Sass, 1992, pp. 35–36, 421). Similar tendencies can underlie the flatness and incongruity of affect found in schizophrenics, who will often manifest a peculiar facetiousness, antagonism, or mockery, and who may be prone to a kind of laughter that suggests a sense of being set apart from, or above, all normal forms of human interaction (Blankenburg, 1991, p. 181; Sass, 1992, pp. 108–115).*

17 (...) uma situação chamada “duplo-vínculo” - situação na qual não importa o que faça uma pessoa, ela “não poderá ganhar”. Nossa hipótese é a de que uma pessoa presa em um duplo-vínculo possa desenvolver sintomas esquizofrênicos. (BATESON, 1987, p.205) Tradução livre do original

(...) a situation called the “double bind” - a situation in which no matter what a person does, he “can’t win”. It is hypothesized that a person caught in the double bind may develop schizophrenic symptoms.

emerge e a performatividade corporal de quem a emite.

A dissociação primordial acontece já na emissão da mensagem, quando um interlocutor (uma pessoa querida ou importante para a potencial pessoa esquizo) dissocia o que ele fala com a boca (as palavras) do que expressa com o corpo (o tom da voz, os gestos etc.). Isso se dá inconscientemente, e essas três fontes de estímulo (fala, espaço e performatividade) emitem mensagens paradoxais e contraditórias para a pré-esquiza..

A experiência dessa situação cria um emaranhado entre palavra e performatividade, de tal modo que uma nega a outra, gerando um afeto na pessoa pré-esquiza de dúvida e impotência. Sem que se possa desfazer a confusão pela metacomunicação, viver situações como essa repetidamente faz emergir uma relação esquizofrenizante. Não existe sujeito que nasce esquizofrênico; é a intra-ação entre ele e o outro que cria o corpo esquiza.

Bateson, denominou este fenômeno como *schismogenesis*, palavra usada para se referir a formas inábeis de comportamento social entre indivíduos e grupos. Em seu livro *Steps to an Ecology of Mind* (1987), ele define a cismogênese como uma “criação de divisão”. O termo deriva da palavra grega *skhísma* (“fenda”), significando também “divisão em facções opostas”.

A esperança de Bateson era a de que os pesquisadores descobrissem métodos que permitissem a uma ou a ambas as partes interromper os ciclos crescentes de mal-entendidos, distorções, reatividade e falhas na comunicação, antes que as coisas atingissem um estágio destrutivo. (Disponível em: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/stronger-the-broken-places/201508/schismo-what>. Acessado em 28/11/2022)

Psicanálise

Nesse campo do conhecimento, traremos as contribuições de Donald Winnicott. Winnicott foi um psicanalista da linha ontológica, cuja premissa centrava-se no ser, no vir a ser ou no tornar-se. Para essa linha psicanalítica, o papel do analista consiste em facilitar que o analisando se torne, cada vez mais, ele mesmo (OGDEN, 2022, p. 11). Segundo Winnicott, a percepção criativa é fundamental para esse propósito e para que se sinta que a vida merece ser vivida. Tal percepção é adquirida na medida em que a pessoa se torna agente de sua própria vida.

Grosso modo, a psicanálise ontológica winnicottiana utiliza-se dos “objetos e fenômenos transicionais”, que são coisas ou fenômenos que se situam em um estado intermediário da experiência, ou seja, que ainda não são parte de nós, mas que, uma vez atados à nossa experiência, promovem uma modificação no padrão pessoal. Tais “objetos e fenômenos transicionais” podem

ser caracterizados como experiências, obras de arte, leituras, músicas etc. (OGDEN, 2022, p. 14).

“Segundo a teoria winnicottiana, os distúrbios psicóticos, em especial os de caráter esquizofrênico, têm seu ponto de origem em falhas ambientais ocorridas no começo da vida, no período que antecede a integração num eu unitário (...), mais precisamente a não aquisição de relações confiáveis com o ambiente está na origem da psicose de tipo esquizofrênico” (DIAS, 2006, p.5).

Winnicott define a esquizofrenia como uma defesa contra uma agonia primitiva (SASS, 1992, p. 410). Ou seja, “quando o ambiente é caótico e as interrupções da continuidade de ser ultrapassam o limite do que o indivíduo é capaz de tolerar, o caos passa a fazer parte da constituição do indivíduo” (DIAS, 2006, p. 6), o que o incita a viver em constante alerta para não ser invadido pelas coisas do mundo.

Isso posto, um sujeito nessa condição de esquizofrenia tem dificuldades de estar distraído de si e de senti-pen-ser livremente (n)o mundo, para que isso aconteça - ou seja, para que ele possa restituir sua saúde psíquica, assim como qualquer indivíduo -, é necessária uma “facilitação fornecida por outros seres humanos”.

Antipsiquiatria

O movimento conhecido pelo nome de antipsiquiatria, que contesta seja a esquizofrenia uma doença enquadrável de acordo com o modelo médico. A esquizofrenia seria uma doença social, resultante do aprisionamento do indivíduo nas malhas de relações interpessoais opressoras, e na invalidação pela sociedade daqueles que não se acomodam passivamente a suas normas. A reação inicial do indivíduo, face à família e à sociedade determinante de sua reclusão em uma instituição psiquiátrica, é sadia, é uma tentativa de defesa. Ele é cada vez mais empurrado para fora da realidade externa e isso o leva a fugir para o mundo interno. Essa fuga torna-se então um estado patológico, uma doença. Portanto, segundo esse ponto de vista, toda ênfase recai sobre os acontecimentos intersíquicos na família e na sociedade. (SILVEIRA, 1981, p.110)

Psicologia Junguiana e a Psiquiatria de Nise da Silveira

Para a Dra. Nise da Silveira, assim como para Carl Gustav Jung, os sintomas da esquizofrenia são desencadeados pela vivência de intensos afetos e de situações emocionais extremas, tais como humilhação, opressão do mundo externo e conflito entre as exigências sociais e as pulsões internas; e “consistem na invasão do campo do consciente pelos conteúdos do inconsciente coletivo”. Por esse motivo, é possível verificar com frequência a emergência de impulsos arcaicos e a aparição de conteúdos míticos em suas narrativas (SILVEIRA, 1981,

p. 99-101). Segundo Nise:

A comunicação com o esquizofrênico, nos casos graves, terá um mínimo de probabilidade de êxito se for iniciada no nível verbal de nossas ordinárias relações interpessoais. Isso só ocorrerá quando o processo de cura já se achar bastante adiantado. Será preciso partir do nível não verbal. É aí que se insere a terapêutica ocupacional, oferecendo atividades que permitam a expressão de vivências não verbalizáveis por aquele que se acha mergulhado na profundidade do inconsciente, isto é, no mundo arcaico de pensamentos, emoções e impulsos fora do alcance das elaborações da razão e da palavra. (SILVEIRA, 1981, p.102) (...)

Mundo externo hostil, desagregação da família, falta de amor na infância, condições miseráveis de vida, frustrações repetidas, humilhações, opressão da vida instintiva, de aspirações culturais e espirituais, apertando o indivíduo num anel de ferro, provocam intensas emoções e tentativas malogradas de defesa. A psique não consegue fazer face a todos esses ataques, juntos ou separados, e acaba incapaz de preservar sua integridade. Racha-se, cinde-se. As emoções, que não encontram forma adequada de expressão, introvertem-se, rasgando sulcos subterrâneos até alcançar a estrutura básica da psique. Essa estrutura, descoberta de Jung, é um tecido vivo de unidades energéticas encerrando disposições inatas para configurar imagens e para ações instintivas (arquétipos). (...)

Etnopsiquiatria

Assim, na esquizofrenia, o mundo d imagens avassala o campo da consciência tendo por consequência a perda da adaptação e do contato com a realidade. (SILVEIRA, 1981, p.109)

Para Devereux haveria uma homologia entre a estrutura da psicose e a da sociedade contemporânea: o homem moderno é esquizóide fora dos muros manicomiais, e esquizofrênico no interior deles. O modelo de comportamento esquizóide, descrito a seguir, é valorizado pelo social, e constitui a base estrutural da atitude esquizofrênica. O esquizofrênico intensifica e concentra traços de comportamento típicos da civilização que o rodeia, e que são:

- sexualidade restrita à fornicção, sem conteúdo afetivo, ou, mais prosaicamente, incapacidade de amar;
- fragmentação das relações humanas e do engajamento social; atividades compartimentadas, parciais, por vezes incompatíveis entre si, que geram a impessoalidade e o esfacelamento;
- pseudo-racionalismo cientificista que encobre ou justifica o imaginário;
- puerilização do comportamento (a sociedade prolonga ao máximo a infância e cria adultos dóceis e infantis);
- perda do sentimento de identidade, despersonalização (inclusive borramento das diferenças sexuais).

Enfim, penalização da autonomia do homem, com o sentimento de se estar cada vez mais “possuído”, “manipulado”, “dependente” de forças que escapam ao nosso controle - e legitimação exclusiva dos anticonformismos estandartizados, que não passam de um conformismo a mais.

Em seu comentário sobre essa tese, Roger Bastide confirma a homologia existente entre esses traços e as características estruturais da esquizofrenia identificados desde Bleuler até Minkowski (1953). Não é à toa, pois, conclui

Devereux, que a esquizofrenia é quase incurável; seus principais sintomas são sustentados pelos valores mais característicos de nossa civilização. A esquizofrenia é a desordem étnica tipo, privilegiada, da sociedade ocidental. É seu “modelo de inconduta”, assim como, segundo o autor, a histeria o era para as sociedades primitivas.

Entendamos corretamente. O esquizofrênico não se comporta como todo mundo. No seu comportamento individual ele é um desviante, mas a estrutura de sua doença é homóloga à estrutura social onde ela aparece. A homologia dá-se ao nível da doença, não do doente. (PELBART, 1989, p.199-201)

Neuropsiquiatria

Segundo a neuropsiquiatria e a teoria dopaminérgica, a esquizofrenia configura-se como um excesso na produção do neurotransmissor dopamina. A dopamina é um neurotransmissor que atua no sistema nervoso central. O excesso de dopamina no cérebro de indivíduos com esquizofrenia intensifica a sensação de prazer, melhora o humor e eleva a atividade cognitiva, manifestando-se, por exemplo, em alterações na percepção - conforme descrito anteriormente - e nos processos de aprendizagem. E, segundo o neurocientista Sidarta Ribeiro:

Enquanto a relação sonho-psicose saía do radar na psicofarmacologia, estudos de neuroimagem revelaram uma semelhança notável entre sono REM e psicose. Em ambas as condições o córtex pré-frontal dorsolateral encontra-se desativado, o que gera uma retroalimentação negativa que suprime ainda mais suas múltiplas e importantes funções: memória de trabalho, planejamento, inibição e controle voluntário dos atos motores, tomada de decisões, raciocínio lógico e abstrato, e sintonia social fina. Essa desativação cortical leva a uma desinibição de estruturas subcorticais envolvidas com a emoção, como o núcleo accumbens e a amígdala, relacionadas à valoração positiva ou negativa dos estímulos. A combinação de desativação do córtex pré-frontal dorsolateral e ativação dessas estruturas subcorticais tem potencial para explicar o aparecimento dos pensamentos bizarros, distúrbios afetivos, alucinações e delírios que caracterizam tanto a psicose quanto o sonho. Pacientes esquizofrênicos apresentam maior frequência de pesadelos do que indivíduos saudáveis, com conteúdo mais hostil, maior proporção de estranhos entre os personagens oníricos e menor frequência de sonhos em primeira pessoa. (RIBEIRO, 2019, p.157)

Psiquiatria

Termo cunhado por Paul Eugen Bleuler, em 1908, para designar a natureza dissociativa da patologia. Para ele a esquizofrenia implicava a dissociação entre as funções afetivas e as intelectuais (PESSOTTI, 1999, p.169).

Segundo o catálogo CID-10 (Classificação Internacional de Doenças), elaborado em

1992 e, atualmente amplamente utilizado para a determinação de diagnósticos pelo nosso Sistema Único de Saúde (SUS):

Os transtornos esquizofrênicos se caracterizam em geral por distorções fundamentais e características do pensamento e da percepção, e por afetos inapropriados ou embotados. Usualmente mantém-se clara a consciência e a capacidade intelectual, embora certos déficits cognitivos possam evoluir no curso do tempo. Os fenômenos psicopatológicos mais importantes incluem o eco do pensamento, a imposição ou o roubo do pensamento, a divulgação do pensamento, a percepção delirante, idéias delirantes de controle, de influência ou de passividade, vozes alucinatórias que comentam ou discutem com o paciente na terceira pessoa, transtornos do pensamento e sintomas negativos.

Como podemos observar, trata-se de um diagnóstico vago, que estabelece aferições quanto às possíveis consequências da “doença”, sendo suas causas - mesmo após mais de 200 anos de ciência psiquiátrica - ainda incertas e variáveis, a depender da moral científica de cada época, como é possível concluir a partir da leitura de obras como *Os nomes da loucura* (1999) e *A loucura e as épocas* (1995), ambas de Isaías Pessotti. Por outro lado, ao consultarmos trabalhos que buscam resgatar a história da loucura e, por conseguinte, a história da ciência da mente, como *História da loucura na Idade Clássica* (1978), de Michel Foucault, e *Danação da norma: a medicina social e a constituição da psiquiatria no Brasil* (1978), de Roberto Machado, começamos a compreender a relação de dependência entre loucura e controle social.

Segundo Machado, no Brasil, a partir do século XIX, a medicina social - não em sua suposta neutralidade científica, mas em sua dimensão política, uma vez que foi adotada pelo Estado - garantiu a possibilidade de contínua normalização da sociedade (MACHADO, 1978, p. 158). É nesse cenário que, em 1830, se lança a palavra de ordem: “aos loucos, o hospício”. Vale salientar que tal medida era direcionada legal e obrigatoriamente aos loucos pobres, enquanto aos loucos ricos era dada a possibilidade de usufruir de cuidados privados em suas próprias casas (MACHADO, 1978, pp. 376-377).

O hospício instala-se no Brasil com o objetivo de separar o doente do convívio social e de dispor de um conjunto de dispositivos terapêuticos que garantissem a recuperação do louco em um espaço apropriado e específico. Entre os muros asilares, instaura-se um estado permanente de visibilidade e inspeção, corporificado na figura do enfermeiro, de modo a assegurar o funcionamento automático do poder (MACHADO, 1978, p. 436). Ao mesmo tempo, a diferenciação nas terapêuticas ocupacionais entre pobres e ricos reproduz a estrutura de classes presente no campo social: enquanto os pobres eram direcionados a trabalhos braçais — incluindo a manutenção e conservação da estrutura institucional e física do asilo, sob a

justificativa de prepará-los para o mercado de trabalho e a reinserção social —, aos loucos ricos eram reservadas bibliotecas e salas de jogos (MACHADO, 1978, p. 442).

Com a Reforma Psiquiátrica e a luta antimanicomial, os hospitais psiquiátricos de longa permanência passaram a ser compreendidos como dispositivos ultrapassados e amplamente criticados, dadas as condições desumanas flagrantes. Esses estabelecimentos foram, então, gradualmente desativados e substituídos por Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), que permanecem em funcionamento até os dias atuais.

Atualmente, a saúde mental tende a ser reduzida a fatores químicos e biológicos, segundo a corrente hegemônica da psiquiatria, que atribui à disfunção dopaminérgica e a fatores genéticos as causas da esquizofrenia. Tal perspectiva, por um lado, corrobora a despolitização e a individualização dos problemas de ordem psíquica e, por outro, incrementa o lucrativo mercado farmacêutico. Segundo Mark Fisher:

No entanto, a ontologia atualmente dominante nega a própria possibilidade de uma doença mental cujas causas sejam sociais. A redução do transtorno mental ao nível químico e biológico, é claro, anda de mãos dadas com a sua despolitização. A noção da doença mental como um problema químico ou biológico individual apresenta enormes vantagens para o capitalismo. Em primeiro lugar, é uma ideia que reforça o impulso do sistema em direção ao sujeito isolado (Se você está doente, é por causa da sua química cerebral). Em segundo lugar, é uma noção que abre um mercado muito lucrativo para que as companhias farmacêuticas internacionais difundam seus produtos (Podemos curá-lo com nossos antidepressivos). Não faria sentido repetir que todas as doenças mentais têm uma instância neurológica, pois isso ainda não diz nada sobre sua causa. Sim, é verdade que a depressão se constitui, no nível neuroquímico, por um baixo nível de serotonina; o que ainda precisa de explicação é por que um indivíduo específico apresenta baixos níveis de serotonina. O caso exigiria, de fato, uma explicação social e política. A tarefa de repolitizar o campo da saúde mental é urgente, se a esquerda quiser ser capaz de desafiar o realismo capitalista.¹⁸ (FISHER, 2018, p.69) Tradução livre do original

Sin embargo, la ontología dominante en la actualidad niega la misma posibilidad de una enfermedad mental cuyas causas sean sociales. La reducción del trastorno mental al nivel químico y biológico, por supuesto, va de la mano de su despolitización. La noción de la enfermedad mental como un problema químico o biológico individual posee ventajas enormes para el capitalismo. En primer lugar, es una idea que refuerza el impulso del sistema hacia el sujeto aislado. (Si estas enfermo, es por tu química cerebral.) En segundo lugar, es una noción que abre un mercado muy lucrativo para que las compañías farmacéuticas internacionales desplieguen sus productos. (Podemos curarte con nuestros antidepresivos.) No tendría sentido repetir que todas las enfermedades mentales tienen una instancia neurológica; pues eso todavía no dice nada sobre su causa. Si, es verdad que la depresión se constituye en el nivel neuroquímico por un bajo nivel de serotonina; lo que todavía necesita explicación es por que un individuo particular tiene bajos niveles de serotonina. El caso requeriría, en efecto, una explicación social y política. La tarea de repolitizar el ámbito de la salud mental es urgente si es que la izquierda quiere ser capaz de desafiar al realismo capitalista.

CINTURÃO DE KUIPER

Cinturão de Kuiper | procedimentos poéticos que colocam em relação teoria e prática artística

1. DISPOSITIVO COREOGRÁFICO | equilíbrio, performances duracionais, suspensão, círculo, instruções.

2. FRAGMENTAÇÃO E MULTIPLICIDADE | *assemblage*, imagens com múltiplas exposições, corpo fragmentado.

3. EXCITABILIDADE DOS SENTIDOS e AFECÇÃO | iluminação, escuridão e opacidade, olho fechado, corpo-câmera, *pinholes*, autorretrato.

4. POLISSEMIA E EXPERIMENTAÇÃO COM A LINGUAGEM | codificar a língua, letras e números como elementos pictóricos.

DISPOSITIVO COREOGRÁFICO

Filosofia

Frente aos dispositivos de poder e de subjetivação, trata-se de inventar dispositivos de contra-poder que fomentem novas coreografias para o corpo da loucura. São objetos instalativos, cênicos ou procedimentos criados com o intuito de propor uma coreografia que rompa ou questione as coreografias instituintes.

Dispositivo é o conceito desenvolvido por Michel Foucault e, posteriormente atualizado por Giorgio Agamben, quem o define do seguinte modo:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p.40)

Procedimento 1 | Equilíbrio

Enquanto os artistas das vanguardas (seguidas pelas neovanguardas) identificaram, na performatividade da loucura, uma via para romper com os cânones da arte, questionar os hábitos sociais e desorientar o espectador (RIVERA, 2023, p. 84); e, dado o atual contexto sociocultural e político de poli-crisis conexas - que criam um clima de constante instabilidade - nós, artistas com diagnóstico de esquizofrenia, buscamos convocar práticas e procedimentos que explorem o equilíbrio e deem a ver a instabilidade fomentada pelo ambiente capitalístico.

Procedimento 2 | Performances Duracionais

Hoje, a experiência de aceleração temporal e a sensação de presente contínuo, impresso pelas plataformas de comunicação, atravessam-nos de forma avassaladora retirando-nos o tempo da contemplação e do pensamento reflexivo. Desse modo, durar em uma ação é um artifício que nos permite convocar estados meditativos e explorar outras temporalidades cognitivas e sensoriais.

Procedimento 3 | Suspensão

Quando somos assediadas moral e psicologicamente, entramos em um processo psicótico. Nesse estado, o mundo fica em suspenso: suspensão dos códigos semióticos ordinários; suspensão da fronteira entre o que é nosso e o que é do outro; suspensão de uma fronteira categórica entre razão e desrazão; e suspensão do tempo — na internação e nos efeitos dos antipsicóticos. Há, ainda, a suspensão da vida social e a suspensão de pontos de ancoragem com a desterritorialização.

Desterritorializar é também desterrar, desaterrar, suspender o contato com o chão, flutuar.

É no estado dessa suspensão espaço-temporal que emergem as constelações que nos permitirão retomar a vida, e o móbile, por exemplo, é a forma que dá a ver as linhas de força que colocam elementos dessa constelação em relação. Quando um corpo se move, ele coloca em movimento todo o sistema.

Imagine que você está caindo. No entanto, não há chão. Muitos filósofos contemporâneos apontaram que o presente momento é distinto por uma condição predominante de *groundlessness*. Não podemos presumir qualquer terreno estável em que basear afirmações metafísicas ou mitos políticos fundamentais. Na melhor das hipóteses, somos confrontados com tentativas temporárias, contingentes e parciais de fundamentação. Se, porém, não há terreno estável disponível para nossas vidas sociais e aspirações filosóficas, a consequência deve ser um permanente, ou ao menos um estado intermitente de queda livre para sujeitos e objetos similares. Por que, então, não percebemos? (STEYERL apud MAGALHÃES; MONTEIRO, 2024, p.39)

Procedimento 4 | Círculo e Circularidade

Em muitos de nossos trabalhos, recorremos ao círculo e à circularidade. Desenhar um círculo no chão, correr pela paisagem buscando desenhar um círculo, circumambular de olhos fechados. Círculos nos quais o caos é o centro. Os ciclos que não têm começo ou fim; o loop nas vídeo-performances, a repetição e o eterno retorno no trauma; a circumambulação como prática meditativa; o pertencimento e a marginalização; a circularidade dos processos cibernéticos; a demarcação do espaço cênico e o estabelecimento das distâncias. Os mapas celestes, a temporalidade da vida marcada pelo caminho da Terra em torno do Sol e pelo caminho da Lua em torno da Terra. A equidade entre os polos.

A primeira indicação que trazem ao psiquiatra refere-se à intensidade das forças instintivas cuja função é compensar a desordem psíquica. Essas forças, expressas na mandala, «ligam e submetem os poderes sem lei pertencentes ao mundo da escuridão e configuram ou criam uma ordem que transforma o caos em cosmos». (SILVEIRA, 1981, p.55)

Procedimento 5 | Instruções para Ação

Conjunto de orientações que norteiam uma ação, a qual, por sua vez, pode materializar-se como performance, fotografia, vídeo ou desenho. Procedimento inspirado tanto nos Fluxus scores — por sua capacidade de aproximar vida e arte — quanto no conceito de Programa Performativo, desenvolvido pela artista e pesquisadora Eleonora Fabião:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. (...)

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência- resistência críticos.(FABIÃO, 2013, pp.4-5)

FRAGMENTAÇÃO E MULTIPLICIDADE

Segundo algumas correntes da psiquiatria e da psicanálise, o esquizofrênico, em sua gênese, é o ser da fragmentação, o que não implica que ele deixe de buscar sua totalidade, expressa em suas caosmologias pessoais e em sua poética menor.

No capitalismo, a fragmentação do processo produtivo se intensifica a partir da Revolução Industrial¹⁹, quando a divisão técnica do trabalho decompõe o processo produtivo em funções parciais e alienadas, negando ao trabalhador o controle sobre o todo da produção. Tal dinâmica desdobra-se historicamente na dispersão e atomização das cadeias produtivas em territórios transnacionais e atinge novo patamar atualmente, com o capitalismo semio-cognitivo. Hoje, o trabalhador, isolado espacialmente, produz conteúdo, signos e afetos a partir da própria vida cotidiana, enquanto o controle do processo permanece concentrado nas plataformas de comunicação. Nesse modelo de produção, os processos cognitivos e comunicacionais, a linguagem e a criatividade cotidiana

¹⁹ Em nossa dissertação de mestrado pontuamos que qualidades da esquizofrenia, como o pensamento acelerado que conecta uma ideia à outra, assim como a fragmentação são reverberações das transformações no modo de vida imposto pela Revolução Industrial, pois é sabido que o advento da esquizofrenia nas sociedades ocidentais é concomitante ao aceleracionismo e fragmentação que acompanham a experiência urbana e industrial.

tornam-se forças produtivas diretas e subsumidas ao tempo de trabalho.

Tais configurações infletem na fragmentação do território subjetivo individual e coletivo: o sujeito é seu próprio objeto de investimento subjetivo, não enquanto assunto de um pensamento (auto)reflexivo, mas como autorreferencialidade, na medida em que o que produz em rede serve como input para o que será devolvido para si. Brian Massumi - ao tecer uma crítica a tal operacionalização cibernética de feedback - denominou este processo como *rede-de-si*. Essa *rede-de-si* é composta por elementos heterogêneos, nos quais o humano não é central, e seus processos cognitivos são compartilhados com imagens, máquinas concretas e abstratas, outros humanos, servidores, etc. Agora, ao habilitar notificações em seus dispositivos, o sujeito da experiência comum pode simular um modelo perceptivo expandido, próximo ao experienciado (sem ajuda de aparelhos) pelo ser da esquizofrenia.

Mas como o esquizo compõe com seus fragmentos, o que faz com que sua performatividade seja diferente da dos demais? O esquizo sente como um sismógrafo, pois as coisas do mundo o afetam intensamente. Para não sucumbir à sideração causada pelos efeitos desses afetos, é preciso um enorme esforço de consideração, realizando uma análise constelar dos gatilhos. Ou seja, é preciso implodir, desde seu interior, o poderio instituinte e subjetivante dos macrossistemas, romper com normas que oprimem a fim de escapar dos significantes dominantes e das coreografias sociais esperadas, abrir espaço e tempo de auto-escuta e meditação e ser resiliente frente ao preconceito, à violência social e à falta de acesso a direitos básicos.

Artes Visuais

Os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução gestalt fácil; as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta. (RICHTER in FERREIRA e COTRIM, 2006. p.114)

Em um agrupamento desse tipo, as partes, em vez de se tornarem significativas somente por sua relação com o todo, seriam fragmentos formais, representativos ou imaginários, de significado prévio à sua reunião no conjunto. Já que identidade e lógica das partes não cessariam de existir, elementos de tipos, funções e níveis diversos poderiam ser combinados em

um amálgama forjado na diferença. Tanto no caso da produção artística como no de suas interpretações pelo discurso, esta totalização constelar não se legitimaria na unidade formal - o estilo - e no seu coerente desenvolvimento, nem decorreria apenas da reflexão sistemática do sujeito, artista ou crítico, mas da reunião no trabalho de fragmentos formais, espaciais, imagéticos ou verbais. A representação - fundada na unidade ou modelo natural -, a expressão e o projeto, manifestantes distintas da unidade do sujeito, não bastariam, atualmente, para qualificar os processo de totalização das partes de uma obra. (COCCHIARALE sobre GEIGER in FERREIRA e COTRIM, 2006. p.73)

No momento histórico do entreguerras, em que o humanismo, com sua racionalidade devastadora, fora denunciado por sua indiferença para com outras formas de vida, romper com o antropomorfismo indicaria uma crítica à centralidade da figura humana e um meio de fazer brotar outra sensibilidade.

A sensibilidade surrealista tem como uma de suas bases a inesgotável metamorfose dos corpos, ao liberá-los de suas funções ou representações codificadas. Havia o desejo de repensar, ou mesmo anular, os estatutos sociais e científicos que ordenavam a vida, fazendo coexistir, num mesmo corpo, fragmentos de animal, mineral e vegetal e reivindicando uma espécie de equidade entre as espécies, ao mesmo tempo em que se recusavam os dualismos presentes no pensamento iluminista. Segundo Eliane Robert Moraes:

Não é de todo estranho que o homem perca a cabeça no limiar da Segunda Grande Guerra. Afinal, desde meados do século XIX, ele vinha submetendo-se incessantemente às mais extravagantes operações realizadas sobre uma mesa de dissecação. O primeiro e dramático corte deu-se quando lhe separaram a cabeça do corpo, fazendo dela a ostensiva prova desse dilaceramento definitivo.

Daí para frente, o ser humano foi totalmente desfigurado, desmontado e desarticulado: as mãos separaram-se dos braços, os pés desligaram-se das pernas, o ventre adquiriu autonomia, os olhos e as orelhas destacaram-se do rosto, os órgãos internos desagregaram-se uns dos outros. Uma vez fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas. Uma grande variedade delas se sucedeu até que, em 1936, Georges Bataille e André Masson recolocaram em cena a figura do homem decapitado.

Porém, diversamente do que ocorrera no imaginário do *fin-de-siècle*, não era mais a cabeça o que restava na figura: desse homem ereto, de braços abertos, evocando a conhecida imagem criada por Leonardo da Vinci que apresenta o cânon das proporções humanas, só sobrava então o restante do corpo. “O homem fugirá da sua cabeça como o condenado da prisão” - alertava o cabeçalho da revista *Acéphale*, em que a figura foi reproduzida pela primeira vez.

O acéfalo parecia sintetizar todo o processo de fragmentação da anatomia humana levado a termo desde as últimas décadas do século XIX, ao mesmo tempo que insinuava seu ponto terminal por meio da reversibilidade da imagem original do decapitado: se a negação do homem começara quando

lhe tiraram o corpo, ela agora era reiterada em seu termo contrário. Para realmente “desumanizar” o homem, tal como insistiram os artistas e escritores modernistas, não bastava apenas cortar sua cabeça: era preciso também abandoná-la por completo. (MORAES, 2012. p. 17/19 - Cap IV)

Filosofia e Teoria Social

O corpo encontra-se hoje em crise. Desintegra-se não só em partes corporais pornográficas mas também em séries de dados digitais. A fé na mensurabilidade e na quantificabilidade da vida domina a época digital no seu conjunto. É também essa fé que o movimento *Quantified Self* aclama. Equipa-se o corpo com sensores digitais que registram todos os dados que se referem à corporalidade. O *Quantified Self* transforma o corpo num ecrã de controlo e vigilância. Os dados recolhidos são também postos em rede e trocados. O dataísmo dissolve o corpo em dados, torna-o conforme aos dados. Por outro lado, o corpo desmembra-se em objetos parciais que se assemelham a órgãos sexuais. O *corpo transparente* deixou de ser o cenário narrativo do imaginário. É antes uma agregação de dados ou de objetos parciais.

A conexão digital interconecta o corpo transformando-o numa rede. (HAN, 2016. p.25)

A rede cibernética torna o corpo sujeito e objeto simultaneamente, e de forma assimétrica (já que em suas diferentes capacidades efetua diferentes tipos de movimento: voluntário e involuntário, por exemplo). Claro, o corpo é sempre e assimetricamente sujeito e objeto. Mas no modo humano normal, é sujeito para si e objeto para os outros. Aqui, é sujeito e objeto para si – auto-referente. A única conjunção habitual em que um sujeito humano é também objeto para si mesmo é no pensamento reflexivo. O pensamento reflexivo aspira à simetria auto-espelhável. A coincidência em rede de sujeito-objeto não é nem reflexiva nem auto-espelhável, mas sim operativa e retransmissora. O “eu” dessa auto-referencialidade é de um tipo qualitativamente diferente, que inclui operacionalmente em seu ser para si, outros corpos-eus humanos individuais, bem como computadores, linhas telefônicas, eletromagnetismo e qualquer número de elementos heterogêneos, forças, objetos, órgãos. O eu corporal foi conectado a uma rede estendida. Como sujeito-objeto fractal, o corpo é a rede - uma rede-de-si.

(...)

Na rede auto-organizada, o humano não é mais mestre e não é mais central. Está subsumido. No limite em uma rede integrativa não há centro nem periferia, apenas nós. O humano é fractalizado. É disperso pelos nós e atravessado por todos eles na infinita complexidade do revezamento. O humano não é nem “tudo aqui” nem “tudo aí”, nem inexistente nem plenamente ele mesmo. É parte aqui e parte ali, sintomaticamente transduzido e transformado.

Argumentou-se anteriormente que o “pré-” e o “pós-” coincidem na condição evolutiva. Isso é fácil de ver na rede-de-si. O nó do corpo humano pode transduzir qualquer modo de movimento a qualquer momento. Sua percepção ou exercício de agência recém-passada pode ser o modo prestes a ser do próximo nóculo e vice-versa. A força-gatilho do eletromagnetismo pode viajar quase instantaneamente de qualquer ponto da rede para qualquer outro. Não apenas seu passado e futuro imediatos.

Passados e futuros medíocres e remotos também oscilam nesta teia. Toda a combinatória de possibilidade do nó particular está realmente presente na dispersão. Não engajado com o presente - incorporado eletromagneticamente nele. Mas uma possibilidade real não é tanto uma possibilidade quanto um potencial. Mas o potencial é, por natureza, dobrado. Esses “potenciais” são estendidos. Para complicar ainda mais as coisas, possibilidades-ou-potenciais de agências que o nódulo do corpo humano nunca foi nem pode esperar ser (por exemplo, um programa de computador ou uma massa de informações ou um membro robótico) também estão aparecendo nos próximos nó. Possibilidade e potencial colapsam em conjunção real. Eles são atualizados, em mistura, em uma fusão de pensamento analítico e as forças da matéria. Um novo modo de existência estendida - uma realidade de excesso sobre o real - é inventado pela dispersão da agência. A co-presença dispersa de possibilidades-potenciais em rede não deve ser vista como um atoleiro de indistinção ou um curto-circuito da mudança. Não é uma indistinção, mas uma ordem de superposição dispersa que, na verdade, representa uma intensificação da diferenciação, pois cada nó ocupará uma conjuntura absolutamente singular no fluxo complexo, transdutivo, superpositivo. E, em vez de um curto-circuito da mudança, é sua real incorporação: o fluxo e refluxo auto-organizado da transferência de agência torna a rede um continuum de variação. (MASSUMI, 2012, p.127,131)

Aqui no “falo”, na ficção moderna, o sujeito - o eu que fala - se fragmenta até desaparecer no vazio. A linguagem pode então expor seu ser longe da ditadura do eu. Porque o ser da linguagem é pura exterioridade. Distanciando-se daquele que fala, a literatura volta-se sobre si mesma, colocando em evidência seu próprio ser.

Se a literatura é reflexão de algo, só pode ser de si mesma, pois uma vez longe da interioridade ela retorna ao seu constante murmúrio. “Falo” é uma frase intransitiva, que não tem sujeito nem objeto. Não há quem a pronuncie, da mesma forma que não há aquilo de que se fala. É por isso que Foucault vê nela a característica primeira da modernidade: aqui, a linguagem se transforma em sua própria realidade. Como experiência do “Falo”, a obra moderna não se refere a algo exterior (nem a um objeto, nem a um sujeito), pois ela é seu próprio fora. Vale ressaltar que a palavra francesa *sujet* refere-se tanto àquele que fala quanto àquilo de que se fala. Por conseguinte, o desaparecimento do sujeito consiste ao mesmo tempo na fragmentação do eu e na ausência do objeto. (LEVY, 2011, Cap. 2 - p.4/23)

Procedimento 6 | Assemblage, Colagem e Ready-Made

A colagem e o *assemblage*, como junção incoerente de coisas, são linguagens que se configuram enquanto ideia e prática da dissociação (RIVERA, 2018, p. 84), enquanto o *ready-made* é o processo de deslocamento e multiplicação semântica do objeto (CARLSON, 2010, p. 116).

Procedimento 7 | O Corpo Fragmentado

Na arte moderna, os corpos representados são dissolvidos em sua organicidade e destituídos da mimese ordinária, apresentando-se “decompostos, fragmentados, isolados —

ou congelados, petrificados, retificados, o que é outra maneira de recusar sua organicidade articulada” (GIL, 2018, p. 411). Tal metamorfose visa, contudo, intensificar a vida e “revelar a consistência das infinitas ligações do nosso corpo físico com a vida do mundo” (GIL, 2018, p. 411). Nesse contexto, observam-se as substituições na anatomia humana por formas vegetais e animais, bem como o sacrifício da cabeça, recorrente no surrealismo, como estratégia de questionamento da racionalidade humana e de um humanismo decadente. Ademais, a “figura de um deus egípcio desprovido de cabeça — que mais tarde o autor (Bataille) identificaria à ‘personificação acéfala do sol’ — está, portanto, na origem da concepção que, em 1936, aparece na revista dirigida por ele e por André Masson” (MORAES, 2012, p. 33, cap. IX).

A violenta decomposição da figura humana, tal como propõem Bataille e Masson, vem concluir a grande fábula inumana que, desde as últimas décadas do século XVII - com a revolta de Sade e as inquietações dos românticos - passou a assombrar o pensamento europeu. Se essa fábula teve início quando surgiram as primeiras dúvidas acerca da identidade do homem - expressa dramaticamente no motivo do duplo - seu desenvolvimento levou a uma interrogação sem fim das possibilidades humanas diante de outros seres, fossem naturais, artificiais ou imaginários. Ainda que esse confronto tenha resultado em expressões distintas - ou, dizendo com Bataille, ainda que tenha gerado das formas levianas dos jogos combinatórios às formas trágicas dos jogos lúgubres - dele decorreu uma desfiguração definitiva da silhueta do homem. (MORAES, 2012, p.45/cap.X)

Ainda segundo José Gil (2018), existe, na arte contemporânea, um corpo que é criado de modo a impedir a identificação com o observador: são corpos híbridos, mutilados, violentados e com órgãos expostos, como em *Glu Glu Glu* (1966), de Anna Maria Maiolino, e em alguns dos trabalhos desenvolvidos pelos Acionistas Vienaenses. Ou corpos cujo espaço interno dos órgãos é vasculhado por tecnologias de imagem, desvelando uma intimidade sem subjetividade, como na obra *Corps étranger* (1994), de Mona Hatoum. A transparência do corpo compõe peças de uma máquina orgânica em que os afetos tornam-se longínquos e impessoais. Há corpos que desaparecem na proliferação de imagens e signos e corpos que preferem poses teatrais à espontaneidade cotidiana.

Agora são as tecnociências, sobretudo a engenharia genética e as novas tecnologias da informação, que se encarregam de moldar o corpo, com o fim de o tornar mais perfeito. Não no sentido de Artaud e Deleuze, que queriam um corpo intensivo e criador, mas no sentido de um corpo *eficaz*, capaz de executar tarefas que ultrapassem decisivamente suas capacidades naturais. Não é já um corpo-máquina, um robô ou um *cyborg*, mas uma instância que prolonga, executa e faz executar ordens e decisões cerebrais. O corpo deixa de ser um simples instrumento físico da mente, para a continuar, pois os novos

órgãos que lhe enxertam (chips de toda a espécie), pertencem agora ao próprio funcionamento neuronal. É o que há muito se chamou “a virtualização do corpo contemporâneo”.

(...)

Talvez se compreenda, então, as extraordinárias figurações e encenações dos corpos na arte contemporânea. Esvaziados, com os órgãos à mostra, desconjuntados, inexpressivos, quiméricos ou monstruosos, robotizados, sexualmente desvitalizados, descontextualizados ou disponíveis para qualquer contexto (...). (GIL, 2018, pp.418-419)

Por outro lado, a contemporaneidade socio-cultural globalizada é tanto cosmopolita quanto multicultural; imprime tanto a aceleração e a virtualização das relações de produção quanto a sensação de instabilidade, consequência da experiência de múltiplas crises interconectadas (econômica, climática, subjetiva, social, política). Nesse cenário múltiplo e heterogêneo, o sujeito tem a possibilidade de transitar pela diversidade de identidades (negra, originária, mulher, neurodivergente etc.) - sendo simultaneamente fragmento e multidão -, pois, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, multiplicam-se as possibilidades de identificação (CANTON, 2009, p. 16). Dito isso, se o espetáculo da vida íntima é a mais-valia no capitalismo semio-cognitivo, inventar uma vida outra, multiplicar ou confrontar as diversas identidades-personagens-avatars torna-se uma prática tanto comum quanto esquizo, prática esta amplamente explorada nas artes visuais, especialmente com os autorretratos, como vemos, por exemplo, no trabalho de Cindy Sherman. Segundo Stuart Hall, citado por Katia Canton:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade única e estável está se tornando fragmentado, composto não só de uma única, mas de várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não resolvidas. O processo de identificação, através do qual projetamos nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL apud CANTON, 2009, p.16)

Procedimento 8 | Imagens com múltiplas exposições

São fotografias, vídeo e vídeos-performance em que a película sensível ou sensor da câmera captura dois espaço-tempo distintos, montando-os por sobreposição. Tal procedimento nos permite dar forma à experiência de multiplicidade perceptiva, própria da vivência esquizofrênica, por um lado, e amplamente explorado pelos artistas do surrealismo, por outro.

EXCITABILIDADE DOS SENTIDOS E AFECÇÃO

Um texto assaz curioso de Copérnico pode, por si só, ajudar-nos a propor uma cosmologia da luz, uma astronomia da luz. Sobre o Sol, Copérnico, esse reformador da astronomia, escreve: “Alguns o chamaram a pupila do mundo, outros o Espírito (do mundo), outros ainda o seu Reitor. Trismegisto chama-o Deus visível. A Electra de Sófocles denomina-o onividente.” Assim, os planetas giram ao redor de um Olho de Luz, e não de um corpo que os atrai pesadamente. O olhar é um princípio cósmico. (BACHELARD, 1996, p.176)

Gostaríamos de iniciar este verbete reiterando que a percepção esquizo — esta em que os mínimos detalhes do mundo-ambiente que nos envolve são percebidos intensamente — é também dupla percepção, pois permite-nos perceber que estamos percebendo, bem como perceber a percepção dos outros e “das coisas” sobre nós: um gato, um espelho, um móvel, uma chaleira. As percepções e as percepções de percepções se embaralham entre si. Perceber o mundo concreto; perceber o que essa percepção causa em mim, portanto perceber-me percebendo e percebendo-me no mundo — uma afecção; e perceber o que o outro percebe de mim — um juízo. A esse excesso, Deleuze — a propósito do curta-metragem *Film* (1965), de Samuel Beckett, que, por sua vez, reflete sobre a problemática da percepção e do tornar-se imperceptível — responde com a extinção da dupla percepção, ou seja, no filme, o personagem expulsa os animais do recinto, vela o espelho, cobre os móveis, arranca o cromo da parede e rasga as fotos (DELEUZE, 1997, p. 34).

Não é de hoje que a percepção visual é objeto de investimento em processos de biogovernamentalidade. Em seu livro *Técnica do Observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), Jonathan Crary expõe que vigilância e espetáculo configuram-se, cada um a seu modo e em seu tempo histórico, como regimes de poder que têm a visão como fundamento de disciplina, trabalho e controle, na medida em que tanto o panóptico quanto os aparelhos ópticos do século XIX envolvem:

ordenamento dos corpos no espaço, regulações das atividades e o uso dos corpos individuais, que codificaram e normatizaram o observador no interior de sistemas rigidamente definidos em termos de consumo visual. Trata-se de técnicas para administrar a atenção, para impor uma homogeneidade perceptiva com procedimentos que fixaram e isolaram o observador usando “partição e celularidade (...) nas quais o indivíduo é reduzido como força política” (CRARY, 2012, p.26)

Nesse desenrolar tecnológico e sociocultural, vemos hoje vigilância e espetáculo condensados em um único aparelho, e a excitabilidade perceptiva e afetiva vem se

configurando como importante marcador tanto nos processos de produção e subjetivação da contemporaneidade sociocultural sob o capitalismo semio-cognitivo, de modo geral, quanto na esquizofrenia, de modo particular. Pois, como procuramos desenvolver ao longo do platô **ESPAÇO-TEMPO**, entre vigilância e espetáculo, ou seja, entre perceber e agir, uma afecção é necessariamente estimulada. Para que o sujeito seja agente criador da transformação, e não apenas um servo-operário em tais processos, é necessário oscilar entre sensibilidade e razão. Portanto, frente às situações digitais que fomentam a hiperexposição e a excitabilidade sensorial em velocidade ascendente, implicarmo-nos em regimes de visibilidade e atenção que promovam a subexposição, a opacidade, a lentidão, a contemplação, a demora no pensar e a reconexão com os ritmos naturais e cósmicos são iniciativas ético-estéticas de natureza artística e de consequências sociais.

Reiterando o que foi discutido no platô **ESPAÇO-TEMPO**, quando abordamos a operacionalização da luz presente nos sistemas digitais, pretendemos apresentar, de forma breve, a relação entre luz e poder e entre opacidade e resistência, que marca o pensamento social por um lado, e, por outro, como o binômio luz-escuridão, no contexto contemporâneo, é sentido pelo sujeito esquizo.

ILUMINAÇÃO

(...) um alfabeto luminescente de estrelas escrito no campo escuro do poema. (SASS, 1992, p.199)

Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), propôs a inversão da metáfora dantesca de *luce* (a grande luz do Paraíso, a luz divina) e *luciole* (a pequena luz que “sobrevive” ao inferno, ou à sombra humana) para refletir sobre o momento histórico (1941) da ascensão fascista na Itália. O filósofo atrelou a luz ofuscante ao poder e ao controle (social, político e cultural) que a tudo quer dominar e homogeneizar, seja convocando as projeções da propaganda fascista que iluminavam o ditador em sua glória (comparando-o a um deus), seja a luz das telas provenientes de um fascismo midiático inerente à sociedade do espetáculo em ascensão. Por sua vez, apoiando-se no pensamento de Pier Paolo Pasolini e do pensador Georges Bataille, o filósofo francês associou à resistência aos sistemas de dominação as trevas como modo de experiência de uma iluminação menor e efêmera que, segundo ele, garantiria a existência do mistério, da fragilidade e da complexidade humana - algo consonante àquela luz sobrevivente dos “vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão

discretos quanto possível, continuando, ao mesmo tempo, a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 16). Como veremos, tais artifícios foram e são amplamente adotados quando se trata do enfrentamento a tais sistemas de poder.

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje - por uma cruel e hollywoodiana antífrase - alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* - estrelas, que como se sabe, levam nomes de divindades - sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extensos, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.155)

Geografia

Assim como o filósofo francês citado acima, o geógrafo brasileiro Milton Santos, alia a luminosidade ao espaço da técnica, da racionalização e da circulação de capital, enquanto para ele, os espaços opacos são aqueles localizados na periferia e à margem de tais sistemas totalizantes.

Na cidade, hoje, a “naturalidade” do objeto técnico - uma mecânica repetitiva, um sistema de gestos sem surpresa - essa historização da metafísica, crava no organismo urbano, áreas “luminosas”, constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas “opacas”. Estas são os espaços do aproximativo e não (como as zonas luminosas) espaços da exatidão, são espaços inorgânicos, abertos e não espaços racionalizados e racionalizadores, são espaços da lentidão e não da vertigem. (SANTOS, 1994, p,41)

Capitalismo e Sociedade

(...) Em sua história da tecnologia da iluminação, Wolfgang Schivelbusch mostra como o desenvolvimento da iluminação pública por volta da década de 1880 atingiu dois objetivos inter-relacionados: reduziu antigos temores a respeito dos perigos associados à escuridão noturna e expandiu a duração e, portanto, a lucratividade de muitas atividades econômicas. A iluminação noturna constituiu uma demonstração simbólica do que os defensores do capitalismo prometeram ao longo de todo o século XIX: ela tanto garantiria a segurança como a ampliação das possibilidades de enriquecer, melhorando para todos, supostamente, o tecido da existência social. Nesse sentido, o triunfo de um mundo 24/7 é uma realização daquele projeto anterior, mas

com benefícios e prosperidade que se acumulam sobretudo em favor de uma poderosa elite global. (CRARY, 2016, p.26)

Ainda que eu tenha recorrido a uma série de imagens de iluminação perpétua para caracterizar o 24/7, elas não nos são muito úteis se tomadas ao pé da letra, uma vez que o 24/7 denota tanto a destruição do dia quanto da escuridão e da obscuridade. Ao devastar toda condição de luminosidade, exceto as funcionais, o 24/7 participa de um imenso processo de incapacitação da experiência visual. Ele corresponde a um campo onipresente de operações e expectativas a que estamos expostos e no qual a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. Nesse campo, não temos mais acesso à contingência e à variabilidade do mundo visível. As mudanças recentes mais importantes dizem menos respeito às formas mecanizadas de visualização do que à desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. Com uma oferta infinita e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, o 24/7 incapacita a visão, por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração. Apesar de afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação. A situação hoje é comparável ao clarão da iluminação de alta intensidade ou à névoa cerrada, nos quais a ausência de variações tonais não nos permite fazer distinções perceptivas e nos orientar em função de temporalidades compartilhadas. O clarão, nesse caso, não é o brilho literal, mas a estridência ininterrupta do estímulo monótono, no qual é congelada ou neutralizada uma extensa gama de capacidades reativas. (CRARY, 2016, p.42)

A alma humana necessita naturalmente de esferas onde possa estar junto de si mesma, sem o olhar do outro. Pertence a ela uma impermeabilidade. Uma total “iluminação” iria carbonizar a alma e provocar nela uma espécie de burnout psíquico. (HAN, 2017, p.12)

Filosofia

A iluminação e a luz, desde o Iluminismo e durante toda a Modernidade, vêm sendo a fundação dominante e transcendente da representação e da percepção visual e, por conseguinte, sinônimo de racionalidade nas culturas ocidentais. Desses tempos imemoriais, guardamos as metáforas em que a luz figura como iluminação interior, denotando o autocontrole e a ponderação razoável. Esclarecer é trazer à razão, tornar visível à consciência algo que, até então desconhecido ou ignorado, transita na obscuridade do inconsciente. Como propõe André Lepecki:

(...) A linguagem cotidiana expressa esse vínculo metafísico-perceptivo: precisamos “esclarecer” as questões; precisamos “iluminar” os leitores; precisamos “trazer a verdade à luz”. Jacques Derrida observa como “a metáfora fundadora da filosofia ocidental como metafísica” é a oposição de “escuridão e luz”, entendida como a oposição entre “auto-revelação e auto-ocultação”. Derrida conclui, “toda a história de nossa filosofia é uma fotologia, o nome dado a uma história ou tratado sobre a luz” (Derrida 1978: 31). Essa dialética da auto-revelação como o lado da luz, ou como sendo em si mesmo luz (com todas as suas imagens associadas de esclarecimento,

iluminação, etc.), e da auto-ocultação como o lado íntimo da escuridão ou sendo a própria escuridão (com o imagens de obscuridade, falsidade, etc.) são especialmente centrais para um dos relatos mais influentes de tais projetos filosófico-políticos, a Dialética do Esclarecimento de Max Horkheimer e Theodor Adorno. Elemento crucial em seu argumento é a profunda relação entre a necessidade de resgatar o esclarecimento de sua queda no que eles chamam de “obscurantismo” e o que eles viam como a necessidade político-filosófica de desencantar o mundo, uma espécie de dissipação dos devaneios de razão, que eles viam como um perigoso alinhamento com o obscuro, o que pertence ou se esconde no escuro. Como eles escrevem: “O programa do Iluminismo era o desencantamento do mundo. Queria dissipar os mitos, derrubar a fantasia com o conhecimento” (Horkheimer, Adorno e Gunzelin 2002: 1). Desencanta-se o mundo iluminando-o com a razão instrumental.²⁰

Assim, as foto-lógicas das séries dialéticas dos dípticos luz/sombra, razão/encantamento, iluminação/escuridão, são fundamentais não apenas para a metafísica ocidental de forma mais ampla, como demonstra Derrida, mas para a modernidade e para a teoria crítica do século XX, que expressa - mas também reproduz continuamente - um inconsciente foto-político-estético generalizado (e como veremos a seguir, profundamente racializado).²¹

(...) Fred Moten leva ainda mais longe os problemas causados pela negritude ao juízo estético Iluminista e à razão pura ao identificar a “ambivalência kantiana em relação aos tumultuosos desarranjos que emergem da imaginação” (2008, 203). A imaginação é uma espécie de negritude da razão, seu movimento indisciplinado ou selvagem, apagão do raciocínio [já vimos, com a noção de Deleuze de escuridão-liberdade-potencialidade, como a escuridão atrai a imaginação desenfreada]. Assim, a fotofilia constitutiva da iluminação, é

20

*Everyday language expresses this metaphysical-perceptual link: we need to “clarify” issues; we need to “enlighten” readers; we need to “bring truth to light.” Jacques Derrida notes how “the founding metaphor of Western philosophy as metaphysics” is the opposition of “darkness and light,” understood as the opposition between “self-revelation and self-concealment.” Derrida concludes, “the entire history of our philosophy is a photology, the name given to a history of, or treatise on, light” (Derrida 1978:31). This dialectics of self-revelation as siding with light, or as being in itself light (with all its associated images of clarify, enlightenment, etc.), and of self-concealment as siding intimately with darkness or being itself darkness (with the associated images of obscurity, falsity, etc.) are especially central to one of the most influential accounts of such philosophical-political projects, Max Horkheimer’s and Theodor Adorno’s *Dialectics of Enlightenment*. Crucial element in their argument is the deep relation between the necessity to rescue enlightenment from its fall into what they call “obscurantism” and what they saw as the political-philosophical need to dis-enchant the world, a kind of dispelling of the reveries of reason, which they saw as dangerously siding with the obscure, what belongs to, or lurks in, the dark. As they write: “Enlightenment’s program was the disenchantment of the world. It wanted to dispel myths, to overthrow fantasy with knowledge” (Horkheimer, Adorno, And Gunzelin 2002:1). One disenchants the world by illuminating it with instrumental reason.*

21

Hence, the photo-logics of dialectical series of couplets shadow/light, reason/enchantment, darkness/enlightenment, are foundational not only to Western metaphysics more broadly, as Derrida demonstrates, but to modernity, and to twentieth century critical theory, which expresses - but also continuously reproduces - a generalized (and as we will see in a moment, deeply racialized) photo-political-aesthetic unconscious.

o encobrimento do mundo como fotologia reificada da razão, revelando um inconsciente estético-racista e sustentando toda uma formação política que abomina a negritude [racial] como escuridão [civilizacional] e desarranjo [da razão].²² (LEPECKI, 2016, pp.57, 59) Tradução livre do original

(...)

A metáfora da luz, que a partir da Antiguidade, passando pela Idade Média e chegando até o Iluminismo, acabou se tornando uma forte referência para o discurso filosófico e teológico. A luz jorra de uma fonte ou de uma origem. É o medium das instâncias do compromisso, da proibição, da promessa, como é Deus ou a razão. Assim, desenvolve uma negatividade com efeito polarizador e gerando contraposições. Luz e trevas têm igual origem; luz e sombras são copertinentes. Junto com o bem vem posto também o mal. A luz da razão e o obscuro do irracional ou do mero sensível condicionam mutuamente seu surgimento. (HAN, 2017, p.77)

O dataísmo está a introduzir umas segundas Luzes. A ação, que pressupõe o livre-arbítrio, era uma das máximas das primeiras Luzes. As segundas Luzes amaciam a ação tornando-a transação, processo manipulado através de dados, que efetuam sem qualquer autonomia ou dramaturgia por parte do sujeito. As ações tornam-se transparentes quando se tornam transacionais, quando se submetem ao processo calculável e controlável. (HAN, 2016, p.20)

ESCURIDÃO E OPACIDADE

Escuridade brilhando em claridade que a claridade não podia abarcar.(JOYCE, 1975, p.32).

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (...) Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, pp.63-64)

Segundo o projeto moderno civilizatório, no contexto do Iluminismo e no cerne de um pensamento metafísico e cristão que tem a iluminação e a reflexão como parâmetros, a luz torna-se metáfora da razão humana e a loucura, por conseguinte, ocupa o espectro escuro da

(...) Fred Moten pushes further the problems caused by blackness to enlightenment's aesthetics judgement and pure reason when he identifies the "Kantian ambivalence toward the tumultuous derangements that emerge from imagination"(2008:203). Imagination is a kind of blackness of reason, its unruly or savage motion, reasoning's blackout (we saw already, with Deleuze's notion of darkness-freedom-potentiality, how darkness beckons unbridled imagination). Thus, enlightenment's consitutive photophilia, its whitewashing of the world as reified photologics of reason, reveals an aesthetic-racist unconscious sustaining a whole politica formation that abhors (racial) blackness as (civilizational) darkness and (reason's) derangement.

consciência. Na história da cultura, portanto, aos loucos reservou-se a escuridão, e a nós coube a sabedoria de aprender a navegá-la.

A vivência da escuridão (concreta e metaforicamente) é fundamental para a pessoa com esquizofrenia, pois contribui para diminuir o excesso de estímulos sensoriais (visuais, sonoros, olfativos) e promover a desaceleração do pensamento. O escuro adequa-se à experiência espacial esquizo, que não obedece à perspectiva e ao ponto de vista, mas aos afetos e às intensidades agenciadas pelas micropercepções. O escuro fomenta a sensação tátil de coesão corporal e a sensualidade. É imantado por características eróticas e diminui a distância entre os seres. Desafia preconceitos e atenua as diferenças físicas. A escuridão é, como disseram Samuel Beckett e Gilles Deleuze, lugar de liberdade absoluta e, como afirmou o filósofo Henri Bergson, lugar da intuição criadora. Segundo o mestre indígena Carlos Papá, “o escuro é a mãe de todo o universo”, e do interior escuro do nosso corpo emergem sopros de linguagem.

[...] no escuro; nem elementos, nem estados, nada além de formas se juntando e desmoronando em fragmentos de um novo devir, sem amor ou ódio ou qualquer princípio inteligível de mudança. Aqui não havia nada além de comoção e puras formas de comoção. Aqui ele não estava livre, mas mergulhado no escuro da liberdade absoluta.[...] (BECKETT in WISNIOWSKA, 2014, p.423)

A noite, experiência primeva da escuridão, é a sombra da Terra sobre seu próprio corpo. A caverna é a sombra da porção de rocha sobre seu vazio. O espaço da escuridão, quando desconhecido de antemão, é um espaço labiríntico. Nosso corpo funde-se com o corpo do espaço, e já não sabemos onde começa um e onde termina o outro. Somos imantados pela força espacial. Ver no escuro é mais do que ver o escuro: é estar imerso na escuridão. Assim, um corpo no escuro desdobra a hierarquia entre os sentidos e rompe com o campo reificado da fotosfera, fundante da representação e da percepção visual, para escapar da reprodução do presente que domina nosso futuro.

A escuridão ainda não foi suficientemente domesticada, nela alguns códigos morais e ideológicos não vingam; podemos dormir e imaginar o que estando no escuro, nos falta ou nos ameaça, parte do nosso espanto e de sua força. As vozes sem fisionomias, as velocidades reduzidas, no escuro, a falta de perfis desmonta nosso raciocínio ocidental, assim o esquizo lança mão da escuridão para lidar com a sensação de perseguição e controle contemporâneo. (SPADOTTO, 2018, p.106)

Historicamente, nas culturas e mitologias primigênicas, a cor preta e a escuridão estavam ligadas à ideia de princípio e de fertilidade. Na cultura guarani, como nos ensina Carlos Papá -

mestre indígena -, o escuro é o sopro da vida e do universo; o escuro do interior do nosso corpo traz o saber para o mundo por meio da palavra e do canto, e o escuro do sono é a restauração física. No Egito, a argila negra depositada na várzea do Nilo fertilizava o solo, e o corpo de pele preta das figuras mitológicas representava, como Anúbis, a certeza de renascimento e riqueza. Mesmo na mitologia grega, os filhos de Caos - a deusa Nix (Noite) e o deus Érebo (Escuridão) - são os pais de Éter e Hemera (Céu Cósmico e Luz do Dia). Segundo Michel Pastoureau, em seu livro *Black: The History of a Color* (2008), na Idade Média ocidental, cujo sistema simbólico estava ligado aos elementos da natureza, a cor preta era associada à terra e àqueles que trabalhavam a matéria: os artesãos.

Este preto terroso é um preto fértil. Normalmente associado ao poder vital do vermelho, o qual pode ser tanto o fogo como o sangue. Nenhuma das cores é destrutiva ou negativa neste caso. Ao contrário, essas duas cores constituem fonte de vida e sua combinação, às vezes, aumenta seus valores exponencialmente.

A natureza fértil do preto primordial também deixa sua marca na organização tripartida de muitas sociedades antigas e medievais: o branco é geralmente a cor dos sacerdotes, vermelho a cor dos guerreiros e preto a cor dos artesãos. (PASTOUREAU, 2008, p.22)

Em um testemunho partilhado pela monitora Luciana Ramos Mesquita sobre uma conversa que teve com o artista Fernando Diniz, no setor de terapia ocupacional do Engenho de Dentro, podemos notar, em Fernando, o gesto de velar algo que, por lhe parecer íntimo o suficiente, não deveria ser partilhado. Lemos:

Como eu estava ansiosa para anotar e soubesse que ia perder muito da conversa pensei em uma maneira de anotar; sabe Fernando, disse eu lembrando de um antigo sonho dele, você podia escrever o livro da sua vida, se quiser eu ajudo, você fala e eu anoto.

A reação foi negativa, mas educada. - Não sei, disse Fernando cobrindo com a tinta negra a flor formada pelos corações vermelhos. (MESQUITA, 1979)

O relato continua e, na medida em que a monitora insiste em registrar sua intimidade, Fernando vai pintando o que Mesquita chamou de “um caos de estrelas negras” (MESQUITA, 1979). Quando a monitora desiste e busca outro papel para uma nova pintura, surgem imagens que vão se sobrepondo, e Fernando narra: “- Há uma estrela que virou relógio. E mais adiante. - E uma estrela que virou rosa dos ventos” (MESQUITA, 1979).

Essa passagem pode indicar que o trabalho de Fernando não está alienado do contexto em que emerge, nem da performatividade intra-agencial instaurada no momento de sua

emergência. O “caos de estrelas negras” poderia apresentar o modo como Fernando se recusa a partilhar sua intimidade e se utiliza de suas ferramentas, ora velando imagens que lhe são significativas, ora instaurando uma ordem que não corresponde às convenções, o que não deixa de ser uma outra forma de conferir opacidade à informação. Note-se que, do “caos de estrelas negras” observado pela monitora, Fernando enuncia dois marcadores de orientação: o relógio e a rosa dos ventos. Esse é um dado relevante, pois nos permite reconhecer, em Fernando, um tipo de habilidade em navegar o suposto caos, ou, ao menos, uma agência singular de navegação caósica.

Literatura

Se examinarmos o processo de “compreensão” dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência por transparência. Para poder te “compreender” e, portanto, te aceitar, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez para julgamentos. Preciso reduzir. Aceitar as diferenças é, evidentemente, perturbar a hierarquia da escala. Eu “compreendo” sua diferença, isso quer dizer que a ponho em relação, sem hierarquizar, com a minha norma. Eu admito sua existência no meu sistema. Eu crio você novamente. - Mas talvez devamos acabar com a própria ideia de escala. Comutar toda redução.

Não apenas consentir com o direito à diferença, mas, antes, com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes. Talvez por um tempo, devêssemos renunciara essa antiga obsessão de chegar ao fundo das naturezas. Haveria grandeza e generosidade em inaugurar um movimento como esse, cujo referente não seria a Humanidade, mas a divergência exultante das humanidades. Pensamento de si e pensamento do outro tornam-se obsoletos nessa dualidade. Todo Outro é cidadão, não mais um bárbaro. O que está aqui está aberto, tanto quanto esse ali. Eu não saberia projetar de um para o outro. O aqui-ali é a trama, e ela não trama fronteiras. O direito à opacidade não estabeleceria o autismo, mas fundaria realmente a Relação em liberdades. (GLISSANT, 2021, p.220)

Capitalismo e Sociedade

Segundo Žižek, Maidland olha diretamente para o sol na esperança de “poder ver a cena em sua totalidade”, ou seja, ver mais e com mais clareza [53]. Na verdade, Maidland está seguindo um dispositivo antiplatônico. Na medida em que destrói a luz do olhar, ele está ousando dar um passo atrás do mundo da verdade e hipervisibilidade para a caverna, nesse espaço meio escuro das imagens oníricas e da cupidez.

A música interior das coisas só soa quando fecham-se os olhos, o que introduz a permanência junto delas. Assim, Barthes cita Kafka: “Fotografam-se coisas

para afugentá-las do sentido. Minhas histórias são uma espécie de fechar-os-olhos” [54]. Diante da enorme quantidade de imagens hipervisíveis, hoje já não é possível fechar os olhos. Também a mudança veloz das imagens não nos concede mais tempo para isso. Fechar os olhos é uma negatividade que não se coaduna bem com a positividade e hiperatividade da sociedade acelerada de hoje. A coerção para a hipervigilância, hoje, impede que fechemos os olhos. Ela também é responsável pelo esgotamento neuronal do sujeito de desempenho. Um demorar-se contemplativo é uma forma conclusiva. Fechar os olhos é como que um mostrar-se da conclusão. A percepção só pode ser concluída num repouso contemplativo.

A hipervisibilidade caminha lado a lado com a desconstrução dos umbrais e dos limites. É o telos da sociedade da transparência. O espaço se torna transparente quando é alisado e nivelado. Umbrais e passagens são zonas prenhes do mistério e do enigmático, onde começa o outro atópico. Junto com os limites e umbrais desaparecem também as fantasias sobre o outro. Sem a negatividade dos umbrais, sem a experiência do umbral, a fantasia fenece. A crise atual da arte e também da literatura pode ser reduzida à crise da fantasia, ao desaparecimento do outro, ou seja, à agonia do eros. (HAN, 2017, pp.61-62)

Filosofia

Não é raro o surgimento do fascínio diante do mistério e do obscuro. Segundo Agostinho, Deus teria colocado metáforas e obscurecido a Sagrada Escritura intencionalmente para gerar maior prazer: “Essas coisas são recobertas com um manto figurativo para que mantenham o exercício compreensivo da reflexão fiel da pessoa que as escrutina e não pareçam sem valor, se forem apresentadas desnudas (*nuda*) e abertas (*prompta*). Mesmo assim, aquilo que em outros lugares é dito de forma aberta e manifesta (*manifeste*), de modo que se pode absorvê-lo com facilidade, renovado de certo modo em nosso conhecimento, e assim renovado, tem um sabor doce (*dulcescunt*) quando se arrebatam essas mesmas coisas do oculto. Assim, se ele se apresenta encoberto (*obscurantur*), isso não ocorre como desvantagem aos que querem aprender, mas é exposto ainda mais para que a pessoa se veja mais inflamada quando, por assim dizer, o que investiga se retira e se encontra aquilo que se busca, então, com tanto mais alegria”. O manto figurativo erotiza a palavra, elevando-a a um objeto de desejo, pois ela tem um efeito sedutor quando é apresentada recoberta. Nesse sentido, a negatividade da ocultação transforma a hermenêutica em erotismo; já a descoberta e o decifrar se desvelam prazerosamente. Ao contrário, a informação é desnuda; a nudez da palavra retira-lhe todo e qualquer encanto, nivelando-a.

A hermética do mistério não é algo diabólico que deva ser afastado a qualquer custo em nome da transparência. É uma simbologia, uma técnica cultural específica que gera profundidade, mesmo em sua aparência. (HAN, 2017, pp.41-42)

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa “ver as trevas”, “perceber o escuro”?

(...) perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade,

mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provêm do seu tempo.

(...)

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, pp.62-65).

Filosofia

José Gil define a percepção estética como um sistema naturalmente instável, revelado através das “pequenas percepções” - sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham a apreensão de uma forma (pictórica, musical ou outra). Para ver, é necessário olhar. Contudo, pode-se olhar sem ver: pode-se até ver mais - “para lá” - ao olhar; pode-se não só recolher estímulos e decifrá-los mas também fazer interferir o corpo na “paisagem”. Olhar é fazer brotar movimentos ínfimos entre as coisas, juntá-las em unidades quase discretas, aglomerados, “dobras”, acionando na “paisagem” cortes prontamente cerrados pelas “pequenas percepções”. Pelo contrário, o ver parece obedecer a uma espécie de “vício mental”: o ver focaliza, delimita, organiza e preconditiona o ato ou a percepção visual. O que se propõe é fundamentalmente a noção de “sensação pura”: uma percepção visual anterior ao ver, um olhar apenas; um mesmo olhar que “esquece” o significado, a intenção e o sentido e se fixa no fluxo (das imagens, das superfícies, das películas, dos ecrãs). (RITO, BARATA in BERARDO, 2020, p. 112)

No campo artístico, o escuro, o opaco e a sombra aparecem em diversos movimentos. A câmara escura, signo das relações entre interioridade e exterioridade, é marcada pelo ponto de vista fixo e denota a verdade visual. Trata-se da opacidade da visão subjetiva e autônoma, paradigma ótico que, de certa forma, funda a cultura visual de massa já no século XVIII, assim como a pintura na modernidade, que emerge no final do século XIX (CRARY, 2012, p. 23).

Dos espaços interiores escurecidos no Barroco, onde a luz rasante chega por pequenas aberturas e seu fundo sombrio de interiorização na mônada de Leibniz, com suas dobras interiores. A sombra e o sombrio no cinema expressionista alemão e suas potências sombrias do inconsciente; a noite escura do sono/ sonho e as veladuras do erotismo exploradas pelos

artistas surrealistas, assim como a instrução de Salvador Dalí para seus objetos *psico-atmosféricos-anamórficos* reproduzida abaixo:

Os surrealistas vão periodicamente à uma sala totalmente escura, carregando objetos inventados ou existentes cuja escolha deve envolver os mais estranhos e mais extravagantes. Quando julgar suficiente o número destes objectos, um surrealista que não participou da eleição, se fechará na sala, e sempre no escuro, irá instintivamente [depois de feito todo o possível para não direcionar o seu pensamento, como praticado na escrita automática e nos experimentos da pretensa transmissão do pensamento] até o objeto a ser escolhido. Então, vários técnicos, também no escuro, descreverão oralmente e por sua vez, de acordo com o toque, os vários elementos do objeto. Essas descrições, extremamente detalhadas, ajudarão outros técnicos a reconstruir, de acordo com eles e separadamente, as várias partes do objeto, de modo que em nenhum momento alguém possa ter uma noção aproximada do aspecto do objeto descrito ou do que está sendo descrito. Vários técnicos montarão as diferentes partes do objeto, realizando esta operação de maneira puramente automática e sempre no escuro. O objeto definitivamente montado deverá ser fotografado, mas de tal forma que o fotógrafo não possa vê-lo. Para este propósito, é aconselhável regular escrupulosamente a iluminação e o campo visual com antecedência. Previamente, foi tomada a precaução para soltar o objeto de uma altura de dez metros, verticalmente, sobre uma pequena pilha de feno, localizada apenas no campo visual do dispositivo. Esta queda não tem outra finalidade senão reforçar o aspecto circunstancial e aumentar as possibilidades de exacerbação concreta por sua ‘situação’ e sua ‘posição’ após a queda. A problemática demolição, total ou parcial, do objeto, o enriquecerá com representações afetivas (sodomasoquistas, etc.). Para a produção química da fotografia, procedimentos rigorosamente cegos serão sempre utilizados e, quando obtidos, deverão ser armazenados imediatamente, sem que ninguém os tenha visto, em uma caixa de metal oca. Isto irá garantir a sua conservação e a do pequeno feno que terá sido adicionado [o objeto original e o objeto que acaba de ser fotografado terão sido cuidadosamente destruídos e seus fragmentos menores serão voluntariamente perdidos antes desta operação]. Finalmente, o cubo de metal que contém a foto será submerso em uma massa indeterminada de ferro fundido que, quando solidificado, o englobará. Este pedaço informe de ferro fundido, peso e volume médio será o tipo de objeto psico-atmosférico-anamórfico. (DALÍ apud ANTELO, 2018, online)

A sombra, que, a partir do Romantismo, aparece com mais força no cenário das artes, apresenta-se como extensão ou como uma das deformações da silhueta humana, ou

(...) a sombra, ao interrogar a realidade dos corpos e denunciar a infidelidade das imagens capturadas pela percepção imediata, vem confirmar uma das máximas surrealistas: “*L’existence est tailleurs*”.

(...) no início do século XX - e, em particular, naqueles autores que antecipam o surrealismo, como Chirico e Apollinaire -, o que acaba prevalecendo é o tema da sombra como entidade independente. Em outras palavras: de inquietações que abalam o princípio de identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; da “mirada interior” que submete a percepção do real à ambivalência do onírico, passa-se à representação concreta dos sonhos. (MORAES, ebook, cap.V, p.15-17)

Mas o que pensar da potência desse velamento na cultura contemporânea? Byung-Chul Han, em seu livro *A salvação do belo* (2016), propõe que o belo, em tempos de transparência e hipervisibilidade pornográficas como os de hoje, estaria ligado ao encobrimento e ao segredo, numa operação de erotização da experiência. “A beleza não se comunica nem à empatia imediata nem à observação ingênua. Ambos os procedimentos tentam levantar o véu ou olhar através dele (...). O véu é mais essencial do que o objeto velado” (HAN, 2016, p. 41).

Por sua vez, em seu texto sobre coreografias encenadas no escuro, *In the Dark* (2016), André Lepecki cita Lapoujade e argumenta que a contemporaneidade, pautada pelo capitalismo ótico e pela biopolítica das possibilidades infinitas que “precedem nossa percepção, nossas ações, nossos pensamentos, nossas opiniões, como se o futuro contivesse previamente todos os possíveis” (LEPECKI, 2016, p. 56), limita o campo de atuação do indivíduo e induz o desejo a emergir sempre de uma zona ou de uma força dada a priori. Enquanto isso, a experiência do escuro, inserida nesse mesmo contexto, deve ser entendida como tempo de potencialidade e liberdade, o tempo da restauração; como o “meio pelo qual alguma outra coisa foi trazida para a visibilidade, audibilidade e sensação, porque alguma coisa foi liberada da fotosfera reificada” (LEPECKI, 2016, p. 57). Com isso, abre-se um outro modo de pensar e imaginar que não parte do discurso nem da imagem, mas das forças que lhes deram origem, onde ser e pensamento, corpo e linguagem se fundem como magma. Esse pensamento não deve ser reduzido ao intelecto, como aponta Lepecki, que continua: “É antes, o mundo absolutamente aberto de um pensamento fundindo intuição e duração, o mundo da singularidade sombria onde, dentro de seu horizonte de eventos, se experimenta ‘a fusão do escuro e do pensamento’” (LEPECKI, 2016, p. 64).

Procedimento 9 | Olho Fechado

De olhos fechados, o corpo desacelera as ações e fomenta um estado erótico movido pelas sensações. Trata-se de um desregramento temporário dos sentidos. Ações e performances são realizadas tendo os olhos fechados ou vendados como ponto de partida, denotando tanto uma propensão à desorientação e ao descontrole do que é visto (como se, ao deixar de ver aquilo que me olha, também deixasse de ser observada), quanto uma conexão com o mundo interior: correr ou caminhar numa paisagem, desenhar, usar a linguagem Braille em trabalhos visuais, fotografar.

Para Goethe, a visão subjetiva é aquela em que o corpo que vê e os objetos constituem um único campo no qual interior e exterior se confundem (CRARY, 2012, p. 76), o que se assemelha à percepção esquizo em momentos de desterritorialização. Nesse sentido, o ato

de fechar os olhos é, em última análise, um gesto cujo fim é provocar a dissociação entre interioridade e exterioridade, como quem procura fechar os orifícios de um corpo extremamente aberto, a fim de recobrar seus contornos.

Fecha os olhos e vê. (JOYCE, 1975, p.42)

Segundo Jacqueline Chénieux-Gendron, os olhos fechados têm íntima ligação com o modelo interior no surrealismo. Ao analisar o trabalho de Odilon Redon, a pensadora propõe que o olho fechado, expresso nas pinturas simbolistas e românticas, poderia refletir a recusa de comunicação com o observador. O modelo pintado de olhos fechados representaria, nesses casos, o olho do espírito, seja voltado para o mundo interior, seja como gesto de vidência, performando como profeta ou adivinho (CHÉNIEUX-GENDRON in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 86).

Contudo, o olho fechado no surrealismo configura-se, para Gendron, como pensamento estético e não apenas como temática, pois a visão é apenas um pequeno aspecto do amplo espectro que é a experiência visual do sujeito, e a obra de arte nasceria justamente daquilo que há de cegueira no artista (CHÉNIEUX-GENDRON in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 86). “Perder a vista para achar a visão, essa é a injunção do texto de Breton. E a expressão ‘a perder de vista’ exprime bem o cegamento da vista, mas a fim de ter acesso, na própria atividade de ver, ao poder visionário” (CHÉNIEUX-GENDRON in GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 87).

Procedimento 10 | Corpo-Câmera

Procedimento que consiste em localizar uma câmera em qualquer parte do corpo, exceto na cabeça, a fim de registrar uma ação ou performance. O propósito primeiro é desorganizar o corpo e o ponto de vista, criando um registro da ação a partir do corpo em ação e não de um olhar externo; em segundo lugar, romper com o paradigma do homem vitruviano, que tem o ser humano ereto e estável como símbolo de harmonia e equilíbrio entre natureza e racionalidade. Segundo a filósofa Sophie Delpeux, o corpo, nesse caso, é compreendido como uma superfície sensível, ao mesmo tempo imagem e produtor de imagem (DELPEUX, 2010, p. 145).

Registros de obras que exploraram tal procedimento, como *Adjunct Dislocations* (1973), de Valie Export, e *EO | cena 30 | À deriva* (2016), de Dani Spadotto, revelam a dissonância entre o movimento e a imagem por ele criada. No trabalho da artista austríaca, fica evidente que, quando a proposta é captar uma cena ou espaço específico - como o céu ou o desenho de uma esquina -, o corpo se coloca em movimentos extraordinários, como numa dança coreografada pela imagem, incluindo caminhadas laterais ou a posição de ponte. Por sua vez, o trabalho da artista

brasileira coloca lado a lado o registro feito pela câmera-visão e o registro feito pela câmera-corpo, remetendo aos dois modos de ver (e compreender) o mundo, tal como proposto pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty: o olhar de sobrevôo (olhar científico), próprio do pensamento cartesiano e da ciência moderna, distanciado e totalizante, é um olhar abstrato que tenta observar o mundo “de cima”, como se o sujeito estivesse separado do que vê; enquanto o olhar ancorado no mundo (olhar do artista) é situado e encarnado, um olhar em que o sujeito faz parte do mundo e, portanto, seu ponto de vista é corporal e vivido, valorizando a experiência e a relação com o ambiente (MERLEAU-PONTY, 1999).

Procedimento 11 | Pinholes

Explorar a técnica da fotografia *pinhole*, adaptando-a para câmeras digitais e analógicas de foto e vídeo. Desse modo, conseguimos criar partituras de luz [imagem XX – imagem de uma das lentes *pinhole*] que distorcem e multiplicam a paisagem captada. Fazer do furo a metáfora do pixel. A fotografia estenopeica achata o volume da cena numa única profundidade de campo registrada na imagem, enfatizando a planificação do mundo encerrada na superfície da tela. A quantidade de informação e a nitidez das imagens depende da quantidade de luz, do tamanho do furo e do tempo de exposição. Quando usada em uma video-performance, como no caso de *EO | cena 26 | Incorporal* (2023), as imagens não registram toda a informação presente no ato da performance e nem possuem nitidez - opondo-se criticamente à transparência da imagem que circula pelo ambiente digital, a qual tem indexado em seu corpo um conjunto de informações - nem volume, o que lhes confere caráter pictórico.

Uma câmera *pinhole* reforça o modelo conceitual do buraco negro (que desenvolvemos durante o mestrado), na medida em que um volume restrito de luz atravessa um pequeno buraco e atinge um interior escuro e opaco: a câmara obscura. Outro referente diz respeito aos raios de luz em torno de um buraco negro, que sofrem desvios devido à curvatura do espaço-tempo, fruto de sua gravidade intensa. Essa distorção é apresentada no trabalho *EO | cena 26 | Incorporal* (2023) pelo efeito de difração da luz. À medida que a luz passa simultaneamente pelos vários *pinholes*, criam-se imagens fragmentadas e multiplicadas no espaço do enquadramento, assim como em uma anamorfose²³. As

23 Uma anamorfose, segundo Baltrusaitis “consiste em relativizar ou perverter os cânones mais rígidos da perspectiva geométrica do Renascimento. A perspectiva - sentença Baltrusaitis - deixa de ser encarada como uma ciência da realidade para tornar-se um instrumento gerador de alucinações. [...] a anamorfose nasce de uma duplicidade de pontos de vista na construção de uma imagem [...]”. (MACHADO in PARENTE, 1993, p. 100)

imagens fibrilam e aparecem em outro quadrante da tela, tremem e se multiplicam ou se transformam em brilhos lineares pulsantes que percorrem o quadro, tal como os corpos deformados pela força gravitacional do buraco negro ou como as linhas que compõem as matrizes da imagem-luz que ocupa nossa tela.

Procedimento 12 | Autorretrato

A prática do autorretrato permite que a pessoa com esquizofrenia incorpore seus múltiplos eus, dê carne a “uma outra” e se reconheça como outra no próprio corpo. Trata-se de um procedimento de outrar-se sem perder os contornos de si. Implica compreender o ser enquanto multiplicidade e complexidade, rompendo com os estereótipos. É também por meio da prática do autorretrato que se tornam visíveis os devires animais e inorgânicos, próprios da experiência esquizo, marcada por uma auto-referencialidade que se vê nos outros e nas coisas. É igualmente a imagem do autorretrato que torna flagrante nosso impulso de velar/esconder, como se observa nas fotografias de Pedro Ventura e nas imagens do tríptico *Autorretrato* (2011), de Dani Spadotto.

POLISSEMIA E EXPERIMENTAÇÃO COM A LINGUAGEM

Seguindo o que já foi tratado no platô **LUNAÇÕES** sobre a experiência esquizo com a linguagem, reiteramos que, enquanto esquizos, somos atentas à multiplicidade semântica das palavras, independentemente de seu contexto. Um dos disparadores de estágios psicóticos ocorre quando signos e palavras são usados fora de seu contexto habitual, em uma espécie de linguagem não verbal — metafórica ou irônica —, com o intuito de infligir dor ou violência. Isso acontece quando um agressor se utiliza de signos, imagens ou palavras sem nos dar a possibilidade de uma metacomunicação, com o propósito de nos expor e nos esquizar. Dito isso, a exploração da linguagem é um dos procedimentos que trabalhamos em nossas obras.

Gestos, palavras ambíguas fornecem “intimações tácitas”. Todo tipo de coisa está sendo transmitida ao paciente. As pessoas implicam coisas bem diferentes em comentários tão inofensivos como “os cravos são lindos” ou “a blusa fica bem” e entendem muito bem esses significados entre si. As pessoas olham para o paciente como se tivessem algo especial para lhe dizer - “Era como se tudo estivesse sendo feito para me irritar; tudo o que aconteceu em Mannheim aconteceu para tirar isso de mim.”... Os pacientes resistem a qualquer tentativa de explicar essas coisas como coincidência. Esses “incidentes diabólicos” certamente não são coincidências. As colisões na rua são obviamente intencionais. O fato de o sabonete estar agora na mesa e não estar lá antes é obviamente um insulto. (SASS, 1992, p.61)

Procedimento 13 | Codificar a Língua

Criamos códigos, embaralhamos os signos, misturamos linguagens humana e maquínica, assim como usamos múltiplos idiomas. Segue um trecho de *Ensaio sobre um Nada* (2020).

> meta conteúdo = abre " ENSAIO SOBRE UM NADA fecha " _ abre [muda a página
 > CORPO-SCRIPT = abre " JANELA PARA O NADA fecha " _
 > ABSTRAÇÃO < ...
 Abre (f SENSÇÃO TÁTIL fecha) _ abre [pula linha tab tab

Procedimento 14 | Signos Linguísticos como Elementos Pictóricos.

Em muitos desenhos e fotografias, exploramos especialmente os números do código binário 0 e 1, assim como demais símbolos da linguagem HTML. Dentre as letras, elegemos a letra E como elemento pictórico, por sua conexão com o conceito de multiplicidade desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze, e que tão bem expressa a qualidade esquizo de colocar as coisas em relação.

NUVEM DE OORT

Nuvem de Oort | são os anexos à pesquisa e compreendem um conjunto de textos sobre o Manicómio (PT), dois de seus artistas residentes, assim como os documentos da 1ª edição do *Simpósio Esquizofrenia & Direitos*.

1. O Averso de um Manicómio: modos de fomentar a profissionalização de artistas neurodivergentes
2. Entrevista com Sandro Resende, idealizador e coordenador do Projeto Manicómio
3. Conversa com a artista Micaela Fikoff, residente do Projeto Manicómio
4. Elocubrações sobre o trabalho de Pedro Ventura, artista residente do Projeto Manicómio
5. Documentação de realização do 1ª *Simpósio Esquizofrenia & Direitos*

O AVESSE DE UM MANICÓMIO:

MODOS DE FOMENTAR A PROFISSIONALIZAÇÃO DE ARTISTAS NEURODIVERGENTES

Herança Histórica

No Brasil, desde a década de 1920, a arte foi adotada como ferramenta terapêutica e ocupacional nas instituições de internamento psiquiátrico, seguindo a tendência de outras experiências internacionais pioneiras, dentre as quais citamos as reflexões do médico e crítico de arte Marcel Réja (1873-1957), a coleção do *Bethlem Mental Asylum* de Londres, conhecida por realizar, já em 1900, as primeiras exposições de arte dos pacientes, e onde William Hogarth (1697-1794), um século antes, criara gravuras representando cenas do seu cotidiano como interno. E, evidentemente, não podemos deixar de citar a mais conhecida coleção oriunda do contexto psiquiátrico, a Coleção de Heidelberg, iniciada por Emil Kraepelin (1856–1926) e continuada pelo psiquiatra Hans Prinzhorn, que, por sua vez, foi um dos primeiros médicos a reconhecer o valor artístico de tal produção (CARVALHO; MARTINS, 2020).

Segundo estudos do gênero, o Dr. Ulisses Pernambucano, psiquiatra que trabalhava no Hospital da Tamarineira, em Pernambuco, é considerado um dos primeiros médicos brasileiros a se interessar pela produção artística de pacientes psiquiátricos, chegando ele mesmo a criar uma coleção particular e a “procurar respostas que explicassem as doenças psíquicas por meio dos aspectos culturais e sociais” (CARVALHO, 2016).

Em São Paulo, temos o exemplo emblemático do Hospital do Juquery, em que o musicista, médico e crítico de arte Dr. Osório César implementou uma seção de arte que mais tarde veio a tornar-se a Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, onde os pacientes, além da liberdade de expressão, também aprendiam as técnicas do ofício, que poderia ser exercido quando de sua saída do internato, e de onde saíam obras que eram vendidas com o propósito de manutenção da própria escola (FIORAVANTE, 2016). Há, inclusive, registros - como o documentário de Christian Cancino, *A soltura do louco* (2000), sobre Ubirajara Ferreira Braga - que demonstram que os próprios autores podiam comercializar suas obras. Hoje, o Museu de Arte Osório César conta com cerca de 8.000 obras.

No Rio de Janeiro, por sua vez, a Dra. Nise da Silveira criou o Setor de Terapia Ocupacional e Reabilitação (STOR) de Engenho de Dentro e, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente. O ateliê no Engenho de Dentro propunha que seus frequentadores fossem livres para se expressar do modo que lhes conviesse. Por sua vez, os trabalhos produzidos no STOR de Engenho de Dentro eram sistematizados, analisados e iam para o acervo do museu, que hoje

tem cerca de 400 mil obras, das quais 128 mil são tombadas pelo IPHAN.

Outra experiência brasileira muito conhecida, mas diversa das anteriores, é a de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira. Bispo não frequentou ateliês de terapia ocupacional ou arte-terapia, mas fazia de suas “celas” o seu ateliê e dos objetos cotidianos a matéria plástica para seus trabalhos. Bispo foi incentivado pelos funcionários da Colônia e tinha liberdade sobre sua produção, que mais tarde veio a ser alçada à categoria de arte contemporânea pelo crítico Frederico Moraes, dando origem ao acervo do atual Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Tais iniciativas faziam circular, pelos espaços asilares, artistas e críticos de renome, como Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Lasar Segall, Ivan Serpa, Mário Pedrosa e Frederico Moraes, dentre outros tantos, sendo que, enquanto uns apenas visitavam os ateliês com o intuito de estudar e conhecer as obras disruptivas ali produzidas, outros trabalhavam como mediadores. Essa convivialidade entre artistas “normais”, críticos de arte e artistas em sofrimento psíquico grave influenciou sobremaneira a produção artística brasileira. Nesse cenário, a vocação para a ruptura com o academicismo, a “transgressão” da boa forma pregada pelo sistema da arte moderna emergente e a busca pela abstração encontraram, na expressão artística dos “loucos”, a vocação rebelde necessária para consolidar um caminho e instaurar uma “nova sensibilidade poética”.

No contexto histórico descrito acima, todos os artistas em sofrimento psíquico grave que tiveram seus trabalhos expostos em museus carregaram a marca da institucionalização e de uma espécie de assistencialismo velado que persiste até os dias atuais (DIONÍSIO, 2012). E, embora seus trabalhos pudessem ser fonte de inspiração entre os artistas brasileiros e tivessem exercido certo grau de influência nos movimentos ligados ao abstracionismo, como o neoconcretismo, nenhum dos artistas brasileiros com diagnóstico conseguiu sobreviver de seu trabalho. Uma das possíveis justificativas é a de que eles não se identificavam como artistas e que a obra de arte surgiria de uma prática involuntária, quase fisiológica, sem o desejo consciente de tornar o seu trabalho objeto de interesse para a cultura. A partir dessa perspectiva, algumas exposições foram produzidas a fim de apresentar as qualidades plásticas (e o interesse clínico) das obras dos artistas neurodivergentes, as quais proponho, de forma provisória, organizar em quatro constelações:

1. Exposições Temáticas sobre a relação entre arte e loucura, cujo propósito é apresentar o valor estético e clínico dos trabalhos artísticos produzidos em ateliês terapêuticos

de instituições psiquiátricas. Das quais destacamos: *Mês das Crianças e dos Loucos* (1933); *I Exposição de Arte do Hospital do Juquery* (1948); *Nove Artistas de Engenho de Dentro* (1949); *Exposição de Artistas Alienados* (1951); *Arte dos Alienados* (1954); *Imagens do Inconsciente* (1975); *Os Inumeráveis Estados do Ser* (1987); *Arqueologia da Psiquê* (1993) e *Histórias da Loucura: desenhos do Juquery* (2015).

2. Exposição Temática no contexto amplo da produção e da história da arte, apresentando os trabalhos produzidos em contexto asilar enquanto módulos de exposições maiores e articulando-os com aspectos sociais, culturais e políticos (CORPAS, 2024). Como forma de distinção e a fim de designar um gênero que contenha tais trabalhos, observam-se termos relativamente sedimentados no campo da arte, mas que hoje podem ser considerados datados, tais como “arte virgem”, “arte informal”, “arte bruta” e “outsider art”. Nesse plano, poderíamos citar as exposições *Arte Incomum - 16ª Bienal de São Paulo* (1981) e *Imagens do Inconsciente - Mostra do Redescobrimento* (2000).

3. É a partir desta terceira constelação que o círculo que circunscreve o gênero arte-loucura se afrouxa e, embora ainda orbitando o tema, **propõe suspender as categorias de normal e patológico e articular diálogos entre obras de artistas com e sem diagnóstico de esquizofrenia.** É o caso das exposições *Lugares do Delírio* (2017) e *Nise: A Revolução pelo Afeto* (2021).

4. Por fim, a quarta constelação é aquela em que as **obras produzidas por pessoas em sofrimento psíquico grave ganham a liberdade para transitar pelo circuito das artes, independentemente do diagnóstico** de quem a produziu. Ou seja, são exposições em que a curadoria inclui trabalhos de artistas neurodivergentes para tratar de questões que escapam à temática da saúde mental, como a 30ª Bienal de São Paulo: *Iminências Poéticas* (2012); 34ª Bienal de São Paulo: *Faz escuro mas eu canto* (2021) e a 35ª Bienal de São Paulo: *Coreografias do Impossível* (2023) e a 55ª Bienal de Veneza: *The Encyclopedic Palace* (2013).

A arte de artistas neurodivergentes na contemporaneidade

A partir de 2001, com a implementação da Lei Antimanicomial, que tem por finalidade a inserção da pessoa com esquizofrenia no convívio social e a substituição das instituições de internamento e hospitais psiquiátricos por uma Rede de Atenção Psicossocial (RAPS), as atividades

terapêuticas passaram, paulatinamente, a ser oferecidas nos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), garantindo a continuidade do tratamento humanizado. Da mesma forma, a arte continua a figurar entre as ferramentas terapêuticas mais populares.

Com a queda do muro manicomial e com as pessoas neurodivergentes em meio à sociedade, surgem algumas inquietações: como tem sido a interação entre arte e loucura para além das oficinas terapêuticas? Quais são os avanços e iniciativas emancipadoras neste campo da cultura? Seria pertinente reproduzirmos a ideia de que pessoas em sofrimento psíquico grave só produzem arte com finalidade terapêutica e que estão isentas de vontade artística? É possível propor a substituição da categoria “doentes mentais que produzem arte” por “artistas em sofrimento psíquico grave” ou “artistas neurodivergentes”? Como a arte contemporânea recebe o trabalho desses artistas?

Partindo da figura de Ubirajara Ferreira Braga, paciente do Dr. Osório César no Hospital do Juquery, que se considerava artista para além de seu diagnóstico e que também comercializava seus trabalhos, tenho buscado exemplos de iniciativas que fomentem a produção, circulação e comercialização de trabalhos produzidos por artistas neurodivergentes, com o intuito de profissionalizá-los e inseri-los no circuito da arte contemporânea. É nesse esforço que proponho olharmos para o projeto desenvolvido pela associação/agência Manicómio, de Lisboa.

O Manicómio é uma associação/agência de criação lisboeta que nasce em 2018 e que entrecruza arte, criatividade e saúde mental, localizando no centro do projeto a produção de artistas e criadores com algum tipo de sofrimento psíquico grave. É um projeto que conta com financiamento público, mas que também atua junto à iniciativa privada.

Ao ver de perto seu funcionamento, conversar com alguns de seus artistas residentes e com seu fundador, é possível afirmar que existem alguns traços semelhantes entre a iniciativa portuguesa contemporânea e a histórica Escola Livre de Artes do Juquery, implementada por Osório César na década de 1950. Como o propósito da ELA extrapolava a função terapêutica e fomentava a profissionalização do artista, para frequentar a escola o paciente do Hospital do Juquery precisava passar por uma avaliação em que eram verificadas as habilidades artísticas da pessoa aspirante. No caso português, essa avaliação se dá por meio da leitura de portfólio.

Tanto no caso histórico quanto na Associação Manicómio, as práticas diárias acontecem em um espaço de ateliê aberto e compartilhado, instaurando um ambiente que incentiva a produção criativa e a livre expressão, e onde os artistas encontram todo o material necessário para sua produção plástica. Em ambos os casos, guardadas as devidas peculiaridades contextuais

e históricas, os artistas são encorajados a desenvolver sua linguagem poética com o propósito de profissionalização. Tanto aqui quanto lá, as obras podem ser comercializadas, seja com o apoio institucional - com o propósito de subsidiar a continuidade do trabalho na escola ou na associação -, seja individualmente, fomentando os artistas a viverem de seu próprio trabalho artístico.

De modo geral, as obras de arte produzidas pelos artistas residentes do projeto Manicômio compõem exposições que normalmente se organizam em torno dos seguintes platôs: 2) exposições temáticas com o propósito quase didático e ativista de apresentar a loucura com dignidade e potência; 4) exposições com temas variados que combinam, em sua curadoria, trabalhos de artistas com e sem sofrimento psíquico grave.

A experiência da COVID-19 tornou flagrante a precarização da vida psíquica da população na fase semio-cognitiva do capitalismo neoliberal, o que tem levado uma parcela preponderante da sociedade a voltar sua atenção para temas relacionados à saúde mental. Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) têm sido muito procurados, assim como têm surgido, entre os usuários da rede pública e comunitária, movimentos espontâneos para a formação de redes de apoio e troca de conhecimento sobre o assunto.

Nesse cenário, surgem iniciativas privadas que aliam arte, bem-estar, atividades físicas e acompanhamento psicológico. É nesse contexto que o projeto Manicômio ganha projeção nacional e internacional e torna-se uma espécie de marca que advoga pelos direitos humanos, pela qualidade de vida, dignidade e valor de pessoas neurodivergentes.

Ademais, o modelo de empreendimento que o Manicômio se tornou — ou seja, uma marca que consegue operar os mecanismos neoliberais presentes na arte e na área da saúde e fazer do ativismo pela saúde mental um negócio —, como toda e qualquer empresa inserida nesse sistema, apresenta seus problemas e idiosincrasias, como, por exemplo, o valor baixo da bolsa para artistas residentes, que não chega a ser suficiente para a subsistência. Ainda assim, o projeto contribui de forma ímpar para a profissionalização e desestigmatização da pessoa artista neurodivergente, seja pela estrutura de ateliê oferecida aos artistas residentes, pela atuação de artistas residentes como mediadores em ateliês de arte de instituições psiquiátricas, seja pela permeabilidade no circuito de exposições de arte contemporânea local.

Micaela Fikoff, artista brasileira residente da Manicômio, atua como mediadora num ateliê contíguo ao Pavilhão 31, no Júlio de Matos, e conta que, embora o ateliê esteja inserido no contexto de uma instituição psiquiátrica, as pessoas que frequentam esse espaço são livres para estarem ali e, se desejarem, podem utilizar as ferramentas que lhes convier para realizar sua criação, seja papel, argila, tinta ou lápis.

As peças artísticas produzidas no ateliê são tratadas como trabalho e processo artístico ou mesmo como obras de arte e, portanto, não se destinam à anamnese médica. O que interessa é a expressão plástica, o traço, as cores e a composição. Mesmo que não sejam produzidas para serem expostas a priori, podem participar de exposições.

Em janeiro de 2024, conversei brevemente com Sandro Resende, artista empreendedor e um dos fundadores da agência Manicômio. Durante cerca de 20 anos, Sandro trabalhou no contexto das oficinas de arte oferecidas aos utentes pelo Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos e conta que, ao viver diariamente em meio a pessoas com doença mental (é assim que ele se refere), observou que a qualidade plástica e estética das obras artísticas ali produzidas era independente do diagnóstico de quem as produziu. Isso para dizer que nem todos os que frequentavam os ateliês estavam interessados em desenvolver uma linguagem ou em se envolver com a arte de forma mais estreita, mas participavam dos ateliês para se beneficiarem dela enquanto ferramenta terapêutica, assim como há na sociedade tanto artistas como advogados, astrônomos, escritoras, contadores etc. O mesmo se aplica à habilidade, assim como há na sociedade e na cultura artistas bons e artistas ruins.

Nesse sentido, pergunto-lhe se é possível aferir que o processo criativo de um artista neurodivergente difere do processo criativo de um artista neurotípico. Sandro, assim como Nise da Silveira e Osório César, acredita na arte enquanto expressão e diz que os artistas neurodivergentes são honestos porque têm compromisso com o fazer artístico e não estão preocupados com o mercado nem com o lado social da arte. Quanto ao desenvolvimento do processo criativo e de uma poética, Sandro aponta dois marcadores: o primeiro é que o uso de medicação antipsicótica forte por vezes atrapalha o processo criativo — isso eu mesma constato na minha experiência enquanto artista com esquizofrenia. Fora isso, ele diz:

Não. Na produção, eles são como quaisquer artistas normais. Portanto, há dias melhores, há dias piores, há dias que sai bem, há dias que sai mal. Mas é isso que eu sinto. Quando as pessoas estão mais frágeis, há duas formas de reagir, uma delas é: não trabalham porque não conseguem trabalhar em si. Mas isso, seja eu, seja ele ou qualquer pessoa que não tenha ou tenha doença mental. E há uns que aproveitam para trabalhar mais em processo de mais fragilidade. (...). Mas às vezes produzem mais e às vezes há alguma experimentação que pode resultar em algo muito interessante. Portanto, não consigo ver essa coisa tão distinta, essa fronteira tão fechada. Eu acho que varia de pessoa para pessoa, não varia se está mais frágil ou menos frágil, varia de pessoa para pessoa e em momentos de trabalho. (...) Mas isso, eu penso, não tem a ver só com a fragilidade mental das pessoas, mas tem a ver com a sua forma de estar, porque esteticamente e a nível artístico, todas elas têm um caminho muito bem desenhado; (...) Eles (os trabalhos artísticos) não resultam desta técnica ou desta forma de expressão por estar ou não estar mais ou menos frágil.

A partir deste entendimento, e mesmo enquanto mediava os ateliês dentro do hospital, Sandro passou a organizar exposições cuja curadoria contemplava trabalhos de artistas com e sem “doença mental”. Nessas ocasiões, percebia que, quando se trata de arte contemporânea, não há porque fazer diferenciações.

Atualmente, na Associação/Agência Manicómio se passa o mesmo. Há exposições que configuram-se como partilha de algum projeto desenvolvido pela equipe, como a exposição *Nós, os Loucos* (2023) que aconteceu no Pavilhão 31; há exposições compostas exclusivamente por artistas residentes realizadas em instituições de renome como *Procissão: Louvar e Santificar* (2024) realizada no MAAT. E há outras tantas compostas por multiplicidade de artistas, como a exposição *Coisas Soltas e Uma Entrevista. Jorge Molder e Pedro Ventura*, que aconteceu no espaço do Pavilhão 31, no Júlio de Matos, entre os meses de fevereiro e março de 2024.

É importante ressaltar que há um compromisso muito sério dos artistas com seus trabalhos e da equipe Manicómio com a produção das exposições, pois, ao se tratar de artistas com algum tipo de sofrimento psíquico, infelizmente ainda há um público que vai à exposição apenas para ver a obra do “doente mental”, como se estivesse adentrando um gabinete de curiosidades. Por isso é importante provocar a surpresa e mostrar que se trata de arte contemporânea, que os artistas neurodivergentes têm seu valor, sua dignidade e sim são capazes de produzir trabalhos tão bons quanto quaisquer outros artistas.

Por fim, compartilho as frentes de atuação e iniciativas da Associação/Agência Manicómio:

1. Estúdio e Galeria: Para compor o núcleo de artistas do projeto, é necessário passar por uma avaliação e leitura de portfólio. Atualmente são cerca de quatorze artistas residentes que trabalham num espaço amplo, nos modos de ateliê aberto e compartilhado - hoje o projeto busca uma nova sede. Nesse ambiente, cada artista pode ocupar o espaço que quiser, como quiser, e manter diálogos sobre os trabalhos tanto com os demais colegas quanto com a equipe Manicómio. Cabe salientar que não há o compromisso de produzir um resultado em um determinado tempo: o que se fomenta nesse lugar é o processo de pesquisa, de feitura do trabalho, o dia-a-dia de ateliê. Quando surge a oportunidade de uma exposição, os artistas são consultados sobre quem deseja participar e como, e então se discute o trabalho. O Manicómio oferece uma bolsa que corresponde a: 1) materiais necessários para a execução dos trabalhos e produção para exposição; 2) comercialização das obras sob uma taxa de agenciamento equivalente a 30% do valor total; no entanto, o artista é livre para comercializar seus trabalhos de forma independente; 3) quando os artistas passam o dia no estúdio produzindo, também recebem refeição e transporte; 4) os artistas residentes podem utilizar

os serviços de atendimento psicológico oferecido pelo eixo “Consulta sem Paredes”, de acordo com a necessidade e vontade; 5) a agência Manicómio também é responsável pela curadoria de diversas exposições coletivas, tanto em instituições de saúde mental quanto em importantes museus nacionais e internacionais, como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Lisboa; 6) os artistas residentes são convidados a oferecer oficinas e *masterclasses*, e o valor pago por esse trabalho fica integralmente com o artista; 7) por fim, o projeto já levou seus artistas para a feira *Outsider Art Fair*, em Nova York.

2. The agencia: Uma espécie de agência criativa de design e comunicação que convida à participação dos artistas residentes, a depender da campanha e da vontade do artista.

3. Nós, os Loucos: É um projeto de ateliê de desenho em instituições de saúde mental que conta com o apoio do programa *PARTIS & Arts for Change*, além do apoio da República Portuguesa-Cultura / DG Artes. Trata-se de salas de desenho preparadas com materiais subsidiados por uma empresa parceira e que contam com a mediação de artistas na experimentação criativa livre dos utentes. Um dos propósitos do projeto é criar espaços de reflexão junto aos trabalhadores da saúde sobre questões relativas aos direitos humanos, ao bem estar e à felicidade, a fim de fomentar novas práticas e abordagens no tratamento para saúde mental. Este projeto já passou pela Santa Casa de Misericórdia do Porto, pelo Hospital Magalhães Lemos também no Porto, por 2 unidades do Instituto São João de Deus, pelo Centro Hospitalar e Universitário de Coimbra, e pelo Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa (Hospital Júlio de Matos). Este projeto ainda contou com uma exposição coletiva realizada no Pavilhão 31 do Hospital Júlio de Matos, entre os meses de dezembro de 2023 e janeiro de 2024.

Pavilhão 31 é o espaço-base do Manicómio dentro do Júlio de Matos. Ele é composto por um escritório, uma sala de projeção ou multiuso, que conta com uma pequena biblioteca, um ateliê de artes coletivo e um galpão onde acontecem as exposições temporárias.

4. Consulta sem paredes: Sessões de análise, psicólogo ou psiquiatra que acontecem em espaços abertos, jardins e museus a preços acessíveis a toda a população.

5. About the self: Um condomínio particular de *co-living* com foco no bem estar e saúde mental. São unidades individuais e compartilhadas, onde os usuários podem ficar por longos ou curtos períodos. Assim como são oferecidas atividades criativas e desportivas, assim como acompanhamento psicológico e psicomotor.

18 | janeiro | 2024 | Pavilhão 31 | Hospital Júlio de Matos | Lisboa

(por mais que eu tenha me preparado, por mais que eu tenha escrito, ensaiado... talvez gaguejar uma língua menor em semi-palavras para fazer-me entender pela voz)

(numa das noites anteriores, a noite da abertura da exposição, Nós os Loucos, eu tive contato com a paisagem desconhecida e gélida. talvez seja ela a cara de uma sociedade cristã e onipotente, ou talvez seja esse o espaço da masmorra torturante descrita pela minha avó. um enquadramento de paredes rosa e prédios ocos, som de aviões cai-não-cai e ligações elétricas em série. não não, não se trata de um labirinto sem contornos, trata-se sim de atravessar aquele limite feito de ferro, signos, poder e química. atravessei-o inteiro registrando as sensações como estrelas cadentes e ainda lembrando dos cheiros da opressão, das babas quilométricas e das ofensas ocultas na paisagem quadriculada semiótica iluminada de outrora... aquele não era o espaço onde eu poderia re-compor meus fragmentos em novo corpo, mas ao atravessar a entrada do balão encontrei gente como eu a re-ligar o que ama ao que os move).

Danielle Spadotto: Bem, gostaria de iniciar dizendo que o projeto Manicómio é especialmente interessante porque, do meu ponto de vista, ele potencializa algumas das peculiaridades das pessoas neurodivergentes, como o afeto, a criatividade e a busca por dignidade na adversidade. Para começar nossa conversa, gostaria de partir do entendimento de que a arte contemporânea é um campo do saber e de expressão do sensível e, nesse sentido, gostaria de iniciar com uma reflexão sobre a história da arte. Sabemos que os primeiros artistas das vanguardas, notadamente os artistas do Surrealismo e Cubismo, frequentaram os ateliês de... “terapia ocupacional” - bem, é difícil nomear, não é?

Sandro Resende: Sim, o nome é complicado.

Danielle Spadotto: Ou arte-terapia - como é usada correntemente. De certa maneira, direta ou indiretamente, o trabalho produzido nesses espaços impactou a arte naquela ocasião. Como você já tem uma grande experiência nesse campo da arte-saúde mental, eu queria lhe perguntar se você acha que a arte produzida por artistas nessas condições específicas tem alguma contribuição a oferecer para a experimentação da linguagem ou mesmo de reflexão no campo da arte contemporânea?

<<som alto de um avião aterrissando>>

Sandro Resende: Vamos ter que ir parando várias vezes, porque os aviões vão passando aqui - e passam mesmo baixinho.

Danielle Spadotto: Quando eu vim à exposição *Nós, os Loucos*, percebi um ritmo marcado pelos aviões.

Sandro Resende: A minha formação é em Belas-Artes. Tanto que o que eu sinto quando trabalho, seja aqui, seja no Manicômio ou em projetos de outros sítios onde existem pessoas - artistas que têm problemas de doença mental ou, nesse caso, problemas de saúde mental -, a grande diferença que eu vejo, e que pode muito contribuir para arte contemporânea, é uma coisa chamada honestidade. Portanto, o que eu sinto é que as pessoas são muito honestas na sua abordagem estética e na forma como comunicam. Não procuram o lado mercantil nem o lado social da arte; procuram apenas a expressão pura do significado da arte, o que é algo que me agrada muito e que me fez, ao longo da minha vida - inclusive na educação dos meus filhos -, pensar que essa forma de trabalhar, de expressar e de ser é muito importante para os seres humanos. Portanto, acho que a arte contemporânea tem tudo a aprender com esse lado.

alaste muito bem dos surrealistas e, antes, dos “Dubuffet da vida”, e isso sempre me causa estranhamento: como uma pessoa que já tem tanta informação artística, social e vivencial, de repente abre mão dessas vivências para transformar o seu trabalho em algo mais natural e mais honesto? Ora, eu acredito muito que as pessoas são especiais. Quando se finge o especial, percebe-se que se está fingindo. E eu sinto...

<<mais um avião>>

Sandro Resende: ... o que eu sinto em alguns dos artistas que nós temos no Manicômio e aqui no Júlio de Matos, e em outros com quem eu tenho trabalhado ao longo do país inteiro, é que existe apenas uma preocupação única, quase fisiológica, de expressão e não de procurar que o outro goste, nem da venda, do mercado ou da galeria. Portanto, isso, para mim, é realmente incrível, o que me fez tornar-me aqui uma espécie de ferramenta para trazer a dignidade que eles tanto merecem e que, provavelmente, o mercado nunca viu, as pessoas nunca olharam, os médicos nunca perceberam, e que tem que ser vista porque é tão bonita, e é tão bem feita e é tão honesta - tem que ser vista.

Portanto, eu acho que a arte contemporânea aprende muito com isso. Eu acho que, cada vez mais, nós estamos muito preocupados - os artistas contemporâneos, com ou sem doença

mental, para mim não interessa - em mostrar a nossa honestidade, sendo que eu acho que isso é muito difícil. Ou tu és honesto ou não és, ou és especial, ou não és, ou és genuíno ou não és e não se finge isto, nota-se no trabalho quando se está a fingir.

Danielle Spadotto: Uma coisa que eu tinha colocado aqui entre as perguntas, e que você tangenciou enquanto fazia a sua explanação, é que a arte-terapia usou as ferramentas e linguagens das artes para acessar um aspecto psicológico que muitas vezes não era acessível a partir da linguagem verbal. No meio artístico, há quem sinta arrepios quando se diz que determinado artista quer comunicar algo por meio do trabalho. Você acha que os artistas neurodivergentes querem comunicar alguma coisa?

Sandro Resende: Na arte-terapia há duas formas. Para mim, a arte-terapia não é apenas uma forma de arte, mas tem um objetivo terapêutico. Já a arte, para mim, não é terapêutica. A arte é muito frustrante, é muito difícil. É um envolvimento muito pessoal, é uma liberdade muito pessoal. Se, no processo artístico de um artista “normal”, existem alguns fatores “terapêuticos” - e estou aqui a dizer isso entre aspas -, isso é normal em todas as profissões, não é? O resultado final da arte-terapia, como não há uma preocupação com o resultado final em termos estéticos, para mim vale o que vale dentro daquele ambiente terapêutico. É um meio para chegar a algum lugar onde o psicólogo, o psiquiatra ou quem quer que seja possa estabelecer relações; mas, depois, o resultado pode não ser nada interessante em termos artísticos, podendo tornar-se algo fútil - morreu ali, acabou e pronto.

Portanto, eu acredito mais no processo criativo, que desde sempre tem momentos claramente terapêuticos, frustrantes e de ansiedade, mas como em todas as profissões, não é? Eu acredito em uma profissionalização muito grande na arte e acredito que todas as pessoas - mais uma vez, todos os artistas, tenham ou não doença mental - têm que ser profissionais na forma como trabalham. Eu não exijo, mas é isso que eu tento passar às pessoas com quem eu trabalho, porque a recompensa “pós-profissionalismo” - entre aspas - na arte é incrível, já que as pessoas passam a ter mais dignidade, não só social, mas também artística, humana e financeira, o que eu acho muito importante no processo.

<<som agudo ascendente de sobrevôo baixo de avião>>

Danielle Spadotto: A gente vai chegar já nessa parte da dignidade e da autonomia financeira, o que eu acho que é um diferencial de vocês, do Manicômio, frente a vários outros projetos ligados à arte e à saúde mental.

Sandro Resende: Nós não somos arte-terapeutas. Estamos agora a preparar uma

exposição para o MAAT. O grau de exigência é tão grande ou maior do que o de qualquer exposição de arte contemporânea normal. E por quê? Porque o espectador vai à procura de ver arte feita por pessoas com doença mental. E eu aí não arrisco nada! É arte contemporânea, pura e dura. Ter ou não ter uma doença mental não interessa ao público; interessa, sim, a arte que é exposta.

Danielle Spadotto: Sim, eu me faço essa pergunta - já me fiz e tenho feito durante a pesquisa: se a arte é uma expressão do sensível, e se a arte contemporânea abraça outros campos do saber, para que classificar se a pessoa artista é doente, se ela é pobre, se é verde ou amarela?

Sandro Resende: Sempre foi uma necessidade do ser humano encontrar caixinhas ou rótulos para as pessoas, não é? É uma necessidade nossa. Não é uma necessidade da arte em si; é uma necessidade nossa enquanto pessoas. Tu és doente, tu não és doente, tu és artista, tu não és, tu és vegano, tu és homossexual. Porque são pessoas, e as pessoas podem ser o que quiserem, independentemente dos rótulos que nós próprios, ou os outros, lhes damos.

Danielle Spadotto: Bem, quando eu conheci o projeto Manicômio, já me deu um nó na barriga.

Sandro Resende: Sim, no Brasil essa palavra é muito dura.

Danielle Spadotto: Sim.

Sandro Resende: E vocês têm o Dia da Luta Antimanicomial!

Danielle Spadotto: Exatamente. Nos meus processos psicóticos, esse lastro semântico das palavras pode virar um disparador para um surto real. E eu vejo que a tentativa de vocês é justamente criar outros significados para essa palavra. Queria entender um pouquinho como surgiu essa vontade e como ela foi acolhida pelos artistas.

Sandro Resende: Super simples. Eu li um livro, há muitos anos, brasileiro, que dizia “Manicômio, uma terra de artistas e vanguardistas”, ou qualquer coisa assim - já não me lembro mais; isso foi há muitos anos. E, desde então, sempre fiquei com a ideia de que a palavra manicômio podia ser usada de uma forma positiva, e não negativa. Portanto, as palavras têm conotação positiva ou negativa quando nós a damos, não é? Vou dar um exemplo muito estúpido, mas é um exemplo interessante: a palavra “amante”. A palavra “amante” é alguém que ama, o que é muito bonito, mas é mal conotada porque tu és amante de alguém, não é? Mas tu amas alguém no meio do processo. E manicômio é um bocadinho igual. Pode ser uma palavra bonita, porque pode ser uma terra de liberdade. E, muitas vezes, quando eu trabalhava aqui com os artistas do Júlio de Matos, eram os próprios artistas que me diziam

para não me comportar como um maluco.

<<outro avião passa>>

Sandro Resende: Porque, de facto, neste manicômio, eu, que vim de fora, tinha toda a liberdade de ser o que eu quisesse ser. Portanto, essa liberdade só se conquista em sítios que não estão socialmente conotados como maus. E o Manicômio, para mim, é um sítio que tem essa liberdade de expressão, de criatividade, sem filtro: de ser o que quiser ser - não há problema, estamos dentro do Manicômio, nós podemos ser o que quisermos, como quisermos

E depois há, claramente, um lado muito provocativo também. Nós gostamos sempre de provocar as reações e as sensações, e também há um lado de sensibilização. Tu, há pouco, disseste - e muito bem - que os ateliês dos hospitais são terapia ocupacional, serviço de reabilitação, centro de arte expressiva de pessoas com doença mental. Eu acho que isso é tudo muito estigmatizante para um projeto de arte. Sendo que, nos hospitais, como tu saberás, o processo de arte não é usado como arte; é terapêutico ou ocupacional. Não há um encontro com os valores dessas pessoas; estão preocupados em ocupá-las durante um período de tempo, e não em transformá-las naquilo que queiram ser. E eu achei que o Manicômio era importante para transformação, não só social, mas também interna, nas pessoas: em como libertá-las dos estigmas e dar-lhes liberdade de pensamento.

Porque nós, no Manicômio, conseguimos pensar as coisas mais absurdas que, socialmente, tu não podes pensar, porque tens claramente filtros sociais que não te deixam ir ali. E eu lembro-me perfeitamente de estar no ateliê, com uma lata de tinta na cabeça, a pensar onde é que ia arrumar a lata, e haver uma pessoa lá, um artista, que me dizia assim: “Oh, Sandro, tire isso da cabeça, você parece maluco!”. E, de facto, era interessante perceber que nós podemos ser o que quisermos dentro do Manicômio. Isso, para mim, vale muito..

Danielle Spadotto: Muito bom. Quando converso com colegas de profissão sobre a minha pesquisa, ouço, com frequência e num certo tom romântico, que o artista, diferentemente do louco, é aquele sujeito que mergulha no caos, mas é capaz de sair dele. Tenho outro ponto de vista: primeiramente, acho que o artista não mergulha no caos, mas instaura um simulacro de caos; ele simula o caos para criar.

<<toctoc - alguém bate na porta de madeira de entrada da sala>>

<<Boa tarde!>>

<<Bom dia!>>

<<Bom dia!>>

<<Viva! Olá!>>
 <<Viva!>>
 <<Eu trabalho na Embaixada de França e tenho...>>
 <<É hoje às 06h00?>>
 <<É hoje! Eu já andei às voltas à procura do Pavilhão 31, já o vi aqui do lado...>>
 <<É aqui, se passa aqui!>>
 <<som de avião em câmara lenta>>
 <<É às 06h00, não é?>>
 <<É às 06h00!>>
 <<Está bem, obrigado!>>
 <<Obrigado eu!>>

Danielle Spadotto: Enfim, voltando... Enquanto, no artista com alguma divergência neural, que sofre com esse mergulho no caos e o vive intensamente, o processo de sair do caos coincide com seu processo de criação, há, para mim, uma diferença na relação com o caos presente nos procedimentos de criação de artistas neurotípicos e de artistas neurodivergentes. Você teria algo a acrescentar ou a dizer sobre esse pensamento?

Sandro Resende: Eu não consigo ver grande diferença entre os nossos artistas e os demais. Eu acho que tanto uns trabalham muito melhor quando estão no caos, quanto outros trabalham melhor quando estão saindo do caos. E eu consigo perceber, pelo diálogo e por estarmos constantemente juntos e muito presentes, quando as pessoas estão mais caóticas em seu pensamento ou mais frágeis - acho que a palavra melhor é “frágil”. E o processo criativo não resulta; às vezes, quando estão mais frágeis, o processo criativo resulta mais.

Danielle Spadotto: Essa era mesmo uma pergunta que eu gostaria de fazer. Como você convive diariamente com artistas como nós, gostaria de saber se você nota alguma diferença material na produção quando a pessoa-artista está produzindo corporificada em uma situação mais frágil, como você nomeou, ou em uma situação delirante, como eu prefiro denominar.

Sandro Resende: Não. Na produção, eles são como quaisquer artistas. Portanto, há dias melhores, há dias piores; há dias em que sai bem, há dias em que sai mal. Mas é isso que eu sinto: quando as pessoas estão mais frágeis, há duas formas de reagir. Uma delas é não trabalhar, porque não conseguem trabalhar em si — mas isso acontece comigo, com ele ou com qualquer pessoa, tenha ou não doença mental. E há aqueles que aproveitam para trabalhar mais em um estado de maior fragilidade. Por exemplo, a Cláudia, quando está mais frágil, produz muito menos. A Joana, quando está mais frágil, produz muito mais — e produz mais trabalho, não diferenciado em termos de mensagem, porque ambas têm uma linha condutora muito bem estruturada e bem definida. Mas, às vezes, produzem mais, e às vezes há alguma

experimentação que pode resultar em algo muito interessante. Portanto, não consigo ver essa distinção tão marcada, essa fronteira tão fechada. Eu acho que varia de pessoa para pessoa; não varia pelo fato de estar mais ou menos frágil, mas sim de acordo com cada indivíduo e com os momentos de trabalho.

Como as pessoas trabalham em *open space*, de forma aberta, eu não estou sempre vendo o trabalho que estão fazendo. É um ateliê, e cada um trabalha naquilo que quer, mas consigo perceber quando há mais produção por parte de alguém, que vem me mostrar ou pedir uma opinião, seja o que for. Eu consigo perceber claramente que a Joana trabalha mais em processos de fragilidade; a Cláudia praticamente não trabalha, fica muito reduzida. Mas isso, penso eu, não tem a ver apenas com a fragilidade mental das pessoas, mas com a sua forma de estar, porque, estética e artisticamente, todas elas têm um caminho muito bem desenhado: a Cláudia com seus desenhos e a Joana com sua caligrafia. Os trabalhos não resultam dessa técnica ou dessa forma de expressão por estarem mais ou menos frágeis.

Danielle Spadotto: Realmente são trabalhos bastante coesos; eu os vi no portfólio do Manicômio.

Sandro Resende: Não há aquelas mudanças bruscas no trabalho; a experimentação, por vezes, sou eu que incentivo: “Ah... experimente outra coisa diferente!”.

Danielle Spadotto: Então há entre vocês algum tipo de diálogo ou acompanhamento artístico? Como os artistas desenvolvem seus trabalhos e suas poéticas? Eles passam por algum processo de seleção?

<<som-ommm-ommm-ommm... de avião>>

Sandro Resende: No início, sim: as pessoas enviam um portfólio e nós o analisamos. Quando existe alguma dúvida sobre o portfólio, chamamos outras pessoas da área artística para avaliá-lo. Depois, naturalmente, conversamos com a pessoa e explicamos o que temos a fazer. Ao final dessa etapa se o portfólio for interessante, podemos trabalhar artisticamente o potencial da pessoa. Ela passa por uma avaliação com uma psicóloga - não no sentido de tratamento de saúde mental, mas para acompanhar e perceber se precisa de algum tipo de apoio. Uma coisa não equivale à outra. Nós trabalhamos o potencial das pessoas, e não a doença.

Não há acompanhamento no sentido tradicional. Quero dizer: no início, o acompanhamento é mais um acolhimento, não é um acompanhamento estético. Não tocamos em nada, não recebemos materiais, não sugerimos papéis, nem tintas, nem nada. Está tudo à disposição, e cada um se sente confortável para utilizar o material que quiser, onde quiser,

nas mesas que quiser. Não há mesas fixas. É um ateliê aberto. Quando alguém precisa de uma opinião, ou vão ter comigo, ou com outras pessoas e perguntam: “O que que tu achas? Achas que sim, achas que não?”, e respondo; “Eu acho que sim, faz mais!”

Uma coisa que digo com frequência é “Faz mais!”, porque, quanto mais produzirem, mais vão aprender com o trabalho que estão a desenvolver, e assim segue. Depois, quando os trabalhos já estão mais maduros, com um ou dois anos de desenvolvimento, posso passar por um sítio, e, ao ver uma pessoa a fazer algo diferente, dizer: “Olha, já tentaste fazer isto? Aumente o papel!”. São experiências, desafios estéticos que, por vezes resultam, e outras vezes não, mas que servem para desafiar e para olhar para o objecto de maneira diferente, explorando todas as suas potencialidades. Por exemplo, o Zé dos Castelos tem aquele desenho grande (aponta o desenho na parede oposta), mas também tem um desenho lá dentro do ateliê deste tamanho (indica com uma das mãos o tamanho pequeno). Então, eu o desafio: “Zé faz algo muito, muito pequeno para eu perceber como funciona”. Ele teve uma exposição no Chiado, correu lindamente e o desenho está incrível. Mas é um desafio que propomos. Nunca tocamos nas obras, não interferimos, não sugerimos diretamente. Quando há uma exposição, existe uma parte curatorial, como qualquer mostra, e, claro, há trabalhos que entram e outros que não entram. E todos os artistas percebem isso.

<<aviões, de onde será que vêm?>>

Danielle Spadotto: Eu também percebi, ao olhar o portfólio do Manicómio, que muitos já vinham de uma formação como artista.

Sandro Resende: Sim, alguns tinham, outros não.

Danielle Spadotto: Os artistas precisam de um acompanhamento psicológico para fazer parte da comunidade Manicómio?

Sandro Resende: Se quiserem. É uma decisão da pessoa. Muitas pedem que ____ (áudio incompreensível) tenha psicólogo ou psiquiatra e nós ajudamos.

Danielle Spadotto: Olhando os trabalhos, fiquei especialmente interessada no trabalho do Pedro Ventura, até porque ele foge um pouco do...

Sandro Resende: Do padrão, não é? Do desenho...

Danielle Spadotto: Exatamente, do desenho, da escultura e, enfim... como eu também trabalho com fotografia, e com essa questão da sombra e da luz, eu pensei: “Nossa! que trabalho incrível!”. Você teria algo a dizer sobre o trabalho do Pedro?

Sandro Resende: Tenho muito a dizer sobre o Pedro - mais do Pedro do que sobre o

trabalho dele. O Pedro é uma pessoa incrível. Eu o conheço há muitos anos. Ele foi artista aqui no Júlio de Matos e tem uma história de vida muito dura, que se reflete bastante no trabalho dele. Ele tem uma condição de saúde muito grave e, por vezes, toma medicação muito forte, o que o impede de produzir. Aqui sim, isso interfere diretamente no trabalho.

Danielle Spadotto: Sei como é!

Sandro Resende: Mas o Pedro procura, no trabalho dele, os pormenores entre o claro e o escuro. Há algo de muito romântico: a morte e a vida; o humor e o sinistro; o branco e o preto - e isso reflete bastante na obra. Ao mesmo tempo, ele também escreve. Acho que esses textos nunca foram mostrados, mas ele escreve poemas que vão um bocadinho ao encontro das suas fotografias. O Pedro é um fotógrafo do olhar: ele procura antes de fotografar. Ele procura o objeto, encontra, só então registra. A fotografia digital trouxe coisas boas e más. O lado ruim é tirarmos 200.000 e vermos apenas uma boa, não é? O Pedro sempre trabalhou conosco com fotografia analógica, portanto, ele procura o que fotografar, encontra, registra e traz. Esse processo é muito bonito. Eu gosto muito dele, e é muito importante para o Pedro, não apenas artisticamente, mas também no exercício de procurar, observar, interpretar e rever. Acho isso muito interessante. Eu gosto muito do Pedro.

Danielle Spadotto: Adorei o trabalho dele, achei incrível.

Sandro Resende: Ele fez um trabalho de caixas de luz, não sei se viste.

Danielle Spadotto: Caixas de luz?

Sandro Resende: Perfis em caixas de luz.

Danielle Spadotto: Não. Vi muitos trabalhos, mas esse não. Ele está no portfólio?

<<também sente-se o cheiro de combustível>>

Sandro Resende: Não. Esse foi feito para uma exposição em Vila Franca. Nós compramos caixas de luz de raio-X, e as fotografias estavam nesse suporte, ficou muito bonito. Vou buscar aqui uma imagem (começa a buscar a imagem no celular). Ficou muito bonita a exposição, e eu até queria agora recuperá-las para outra exposição. Mas para o MAAT, o Pedro fez uma video-arte. Ele vive numa zona chamada Alenquer, que é muito perto de uma zona chamada Meca - Meca não a palestiniana ou israelense, não sei mesmo muito bem -, e ele fez uma procissão, porque a próxima exposição no MAAT é sobre procissão, e nós vamos criar um deus louco. Ficou assim as peças dele (mostra a imagem da obra pelo celular). É uma lâmpada!

Danielle Spadotto: Uma lâmpada! É um *backlight* de uma lâmpada. Uma luz atrás de uma luz. Ficou muito bonito mesmo. Adorei! Parecem uns objetos celestes.

<<toctoc>>

<<Sim sim! Entra! Entra!>>

<<Desculpa!>>

<<Esta bom!>>

<<Novamente. Eu quando vier, o que achas melhor? Achas melhor entrar pela cancela?>>

<<Com as outras pessoas?>>

<<É que eu agora entrei e dei ali umas voltas e só são dez minutos. Pronto. Não é suposto parar ali o carro e aqui também não se pode ficar a aguardar.>>

<<Se entra para aqui dentro.>>

<<Está bem.>>

<<Se entra para aqui, não há problema.>>

<<Está bem, obrigado>>

<<Nada, obrigado eu.>>

Danielle Spadotto: Esse lugar também é bonito!

Sandro Resende: É um palácio incrível em Vila Franca, Sobralinho.

Danielle Spadotto: E essa exposição que abrirá no MAAT, abre quando?

Sandro Resende: Abril.

Danielle Spadotto: Que pena, não estarei aqui!

Sandro Resende: Estamos a desenhar um Deus louco. Vamos fazer uma Bíblia sobre um deus, e então vamos santificar...

Danielle Spadotto: Deus já é um pouquinho louco, a gente é que acha que não.

Sandro Resende: Vamos santificar a doença mental.

Danielle Spadotto: Muito bom! Ah! Eu queria entender também como se dá a relação de trabalho entre vocês. É uma galeria?

Sandro Resende: Não, as pessoas podem expor onde quiserem, como quiserem. Nós não exigimos; ao contrário; dizemos: “Vais para onde tu quiseres, não há problema!”. Nosso trabalho é voltado para a ferramenta. Disponibilizamos aqui as ferramentas essenciais, como o ateliê aberto, todos os materiais disponíveis e opiniões, se necessário. Além disso, alguns têm apoio financeiro: uma bolsa para refeições e outra para transporte. Esse suporte financeiro garante o mínimo de sobrevivência enquanto artistas.

Quanto às vendas, como fornecemos todo o material e o espaço, ficamos apenas com 20%, os outros 80% vão para o artista. Já as *masterclasses* de arte, oferecidas para o exterior, são todas ministradas pelos nossos artistas, nesse caso, 100% é destinado a eles. Portanto, a dignidade financeira é muito importante para nós nesse processo, e claramente, tentamos sempre que eles ganhem mais e tenham mais possibilidade de viver como artistas, mas como

sabemos, é muito difícil.

Danielle Spadotto: Também porque há outro estigma: o de que a pessoa com doença mental é inútil. “Disfuncional” é o termo que eles (os psiquiatras) usam. Eu achei essa característica do Manicómio muito importante porque dá fôlego para o artista...

Sandro Resende: ... trabalhar.

Danielle Spadotto: Por fim, vamos a uma questão um pouco delicada. Como se dá a análise de portfólio? Como é o momento de você dizer: “Vem” ou “não vem”?

Sandro Resende: É super duro. Então, eu enquanto artista, tive que apresentar portfólios, não é? Eu sei a dificuldade e o sofrimento que é expor o nosso trabalho a um galerista, a uma pessoa que não conhecemos. Pronto. E sei que as pessoas, quando vêm a ter comigo, além de estarem frágeis, também vêm com esta coragem de mostrar o portfólio. Ao início, eu conseguia receber todas as pessoas e verbalizar que havia portfólios péssimos. Obviamente, não dizia que eram péssimos, mas dizia claramente para continuarem o trabalho. Nós estamos cheios, o que é verdade.

Nós temos uma lista de espera muito grande para o Manicómio e não conseguimos dar uma resposta a toda a gente. Temos cerca de 100 a 200 pessoas em lista de espera, o que é difícil. Mas depois toda a gente dizia: faz isto por e-mail, não faças pessoalmente, e eu sempre verbalizei que pessoalmente é melhor, porque as pessoas vêm frágeis. É um ato de coragem, e pronto. Mas depois comecei a perceber que tinha o reverso da medalha. (Bom dia ao Nuno. Estamos aqui numa entrevista rápida). E depois o reverso da medalha era que as pessoas estavam frágeis e, de repente viravam para o lado da agressividade por serem rejeitadas. O que chega uma altura, uma pessoa tem que se proteger também, e então deixei de receber. Infelizmente, é super violento, delicado, super violento.

Danielle Spadotto: Eu acho que finalizei por hora, mas eu queria te perguntar se, ao longo do processamento de todas essas informações, eu poderia te enviar algum email, caso haja outra pergunta. Assim fica mais fácil também para você responder.

Sandro Resende: Claro, você tem meu e-mail.

Danielle Spadotto: Tenho sim, você me respondeu agora, está salvo! Muito obrigada.

<<todos os aviões chegam. Há os que partem?>>

23 | janeiro | 2024 | Pavilhão 31 | Hospital Júlio de Matos | Lisboa

Entrei pela porta de um pequeno escritório contíguo ao espaço expositivo e cheguei ao ateliê de artes do Pavilhão 31, espaço coordenado pelo Manicómio. Lá estavam Micaela, artista do Manicómio, vestida com um avental e disponível para facilitar e conduzir o ateliê de práticas artísticas; o senhor Antonio Costa, sentado em um banco alto e desenhando com pastel oleoso em uma folha grande de kraft apoiada em uma espécie de cavalete horizontal; e a simpática Lúcia Pinheiro, sentada próxima à janela, a bordar.

O espaço, de aproximadamente 40 m², possui pé-direito alto, com as abas das duas águas do telhado aparentes. As janelas são amplas, deixando o ambiente bem iluminado. As paredes brancas, com marcas do tempo, estão repletas de trabalhos de arte e assemelham-se aos antigos gabinetes de curiosidades. Essas obras, disse-me Micaela, retratam o longo período da história e da presença da arte no Júlio de Matos, inicialmente na figura de Sandro Resende como artista mediador-condutor dos ateliês dentro da citada instituição e, mais recentemente, com as ações da comunidade Manicómio, da qual ela faz parte e que incluem ateliê aberto e exposições. Grandes mesas compõem o layout de ateliê compartilhado, enquanto todo o material de uso, tais como tintas, lápis e papéis, assim como uma pequena estante de biblioteca, localiza-se majoritariamente ao longo da parede à direita de quem entra.

Micaela me recebeu com um sorriso, um “bom dia” e uma porta aberta para a exposição *Nós, os Loucos*, onde sugeriu que conversássemos para que o som das nossas vozes não se fizesse tão presente no espaço criativo. Pequenas delicadezas. Ela começou a conversa enfatizando, assim como Sandro Resende, que, embora o ateliê esteja inserido no contexto de uma instituição psiquiátrica, as pessoas que frequentam esse espaço são livres para estarem ali e, se desejarem, podem utilizar as ferramentas que lhes convierem para realizar sua criação, seja papel, argila, tinta ou lápis.

As peças artísticas produzidas no ateliê são tratadas como trabalho e processo artístico, quando não como obras de arte, e, portanto, não se destinam a anamneses médicas; o que interessa é a expressão plástica, o traço, as cores, a composição. As obras não são documentos médicos, mas exercícios e produções artísticas que, embora não sejam criadas para serem expostas a priori, podem ser exibidas e participar de exposições. Nesse momento da conversa, Micaela aponta para dois retratos presentes na exposição *Nós, os Loucos*, cuja autoria é do

senhor que está desenhando e que, segundo ela, frequenta o ateliê e produz regularmente, assim como qualquer artista profissional.

A arte sempre esteve presente na vida da artista carioca Micaela Fikoff. Formou-se em design têxtil em Florença, Itália, quando começou a criar e trabalhar com estamparia. Sentindo que precisava arejar-se profissionalmente, assumiu a posição de produtora em uma grande emissora brasileira, onde conheceu muita gente e fez amizades reais. Ela conta, no entanto, que essa profissão requer muita energia, alta produtividade e responsabilidade, o que ocupava muitas horas do dia e a sobrecarregava física e mentalmente. Foi nesse período que passou por seu primeiro breakdown psíquico e percebeu que talvez uma vida mais introspectiva pudesse contribuir para a melhora de sua qualidade de vida.

Na busca por autocuidado e pela desaceleração da experiência cotidiana, Micaela mudou-se para Lisboa, onde mora seu filho e onde se envolveu profissionalmente com uma empresa de criação de produtos, lugar em que pôde aliar seus conhecimentos de design e produção, gerindo, a partir do ateliê criativo, o processo de criação de produtos, do desenho ao lançamento no mercado. Já em Lisboa e em um ritmo de vida mais próximo ao ciclo do dia e da noite, conheceu o espaço Manicómio e viu ali uma oportunidade de dedicar-se integralmente à arte e, em particular, à sua produção autoral.

Ela conta que, em sua poética, já como artista do Manicómio, transitou por diversas linguagens e que, num dia qualquer, caminhando de volta para casa, encontrou um grande descarte de amostras de tecido em frente a uma loja de decoração. Reconhecendo a preciosidade do material, levou consigo tudo o que pôde carregar. No ateliê compartilhado do Manicómio, que ficava no Beato, percebeu que o formato dos retalhos assemelhava-se ao das fotografias 3x4... Passou a bordar rostos, e mais rostos. São esses os trabalhos de Micaela que, no portfólio de artistas do Manicómio, chamaram a minha atenção.

Especialmente a série *Meus avessos*, de 2020, que apresenta um conjunto de retratos bordados. Nela, Micaela tece rostos que parecem desintegrar-se, abrindo o escuro do corpo para uma espécie de luz fugidia que alcança a retina pouco a pouco. Já não há ordem entre os órgãos dos sentidos. Ora os olhos estão fechados, ora derretem sobre uma boca que se abre no fundo vazio do tecido, ou ainda os olhos multiplicam-se em rostos assimétricos, agora sem nariz ou boca. É como se a fala não alcançasse o ouvido que falta e continuasse retida no abismo do céu da boca, ou como se o olho perdesse sua função reinante, que nos inventa uma certeza sobre o real. Mesmo a cabeça se dissolve em balões que flutuam sobre o fundo azul-claro, uma cabeça que já não compõe corpo, mas se abre como e com o espaço infinito do

pensamento, onde fulguram pequenos delírios coloridos, lá onde não há limites nem certezas pré-concebidas. A fronteira do plano do tecido é profanada pela amarração do bordado; não se trata de um trabalho de superfície, mas de concatenar a profundidade inapreensível do sutil no ser. É nessa espessura, tecida pacientemente, que Micaela costura uma bipolaridade de excessos e ausências, buscando seu rosto que por vezes lhe escapa, ou unindo, numa amarração bela e enviesada, seus fragmentos que soçobram.

Micaela conta que esse trabalho é composto por autorretratos em que cada um deles, com sua cor própria, apresenta um sentimento ou as dores daqueles que sofrem psiquicamente, no qual ela apresenta *A Raiva* e conta que os chumaços de fios retratam a expressividade do sentimento que salta pela boca e pelos olhos. Ela reitera que a incompletude dos desenhos ou o ar disforme nas feições remetem à beleza da imperfeição, à beleza de saber-se como um ser em contínua (re) construção. Penso com isso que a instabilidade presente na forma dos fios soltos ou frouxos retrata também a instabilidade potencial do sujeito da psicose.

Digo a ela que, como artista e esquizofrênica, o autorretrato me ajuda a recompor meus contornos quando em estágio delirante, me revela as outras de mim em mim, num corpo que é meu, mas que é também outra coisa, apresentando-me como multiplicidade e diferença que não cessa de emergir e de surpreender. Pergunto se seus autorretratos a ajudam a navegar seus estados de corpo, e se o que acabo de descrever faz algum sentido para ela, no que ela assente com um sorriso; é com a linha que ela contorna, conecta, preenche e sobrepõe memórias, afetos e recomeços.

Para Micaela, o ato de bordar confere a lentidão necessária para a cura, como a costura, ponto a ponto, de uma ferida no corpo e a espera de sua cicatrização. Seus bordados são como um caminhar à deriva pelo plano do tecido, ou seja, é no fazer que a forma surge, que os conceitos disparadores ganham consistência; umas ideias morrem e outras se aprofundam. O plano do tecido é seu plano de consistência.

Trata-se, portanto, como ela mesma enfatiza, de trabalhar o conceito e fazer durar o tema no fazer artístico diário. Ou seja, os mergulhos no pensamento se dão simultaneamente ao contato com a matéria do trabalho. Corpo e pensamento imbricam-se, seja com a linha e a agulha no tecido, seja com o lápis no papel. Seus anos de acompanhamento psicanalítico e a rotina de sessões de análise informam-na de que o inconsciente é massa de trabalho, assim como o surrealismo o percebera. Sua prática implica uma imersão na solidão que, mesmo a colocando em contato com sentimentos e afetos difíceis de lidar, lhe enche de força e potência de existir e seguir fazendo.

01 | fevereiro | 2024 | Pavilhão 31 | Hospital Júlio de Matos | Lisboa

Conheci o trabalho do artista Pedro Ventura através do portfólio do projeto Manicómio. Ali está exposta uma série de autorretratos e, diferente do que costume encontrar nos arquivos e coleções de arte especializada, seu trabalho não é pintura, desenho ou escultura, mas fotografia. Por sua vez, nesses autorretratos, mal identificamos um corpo ou um rosto; quando muito, notamos, em meio a reflexos sem nitidez e à sobreposição de sombras, fragmentos da mão a manusear a câmera, trechos da cabeça atrás da lente ou a silhueta de um busto sobre a parede.

À primeira vista, o que surpreende nos autorretratos de Pedro é a exploração contundente da luz e da sombra sobre superfícies refletoras que não chegam a ser um espelho, mas que apresentam a capacidade de desenhar um trajeto com a luz, distorcendo a imagem e imprimindo uma espécie de abstração. Tais superfícies não se pretendem neutras, mas, ora convexas, ora marcadas pelo acúmulo de poeira e pelas marcas do tempo, revelam que há, no corpo a corpo da feitura dessas imagens, e mesmo na mínima distância, uma espécie de ruído e de falta de nitidez que separa quem olha da coisa olhada. Carla Zacagnini, em seu texto *Per áspera ad Astra* [através das asperezas até as estrelas], diz que uma das qualidades dos espelhos é “permitir mudar a direção da luz, desviar seu curso, redesenhar seu trajeto e iluminar as sombras” (OSE, 2021, p. 74). Com esse simples artifício, o artista explora a operação paradoxal e dissociativa de proximidade e de distanciamento entre o artista e ele mesmo, e entre o artista e o retrato que faz de si para apresentar ao outro.

Seus autorretratos compõem dobras onde a grafia da luz e a grafia da escuridão apresentam uma forma abstrata do eu, sem nunca revelar-lhe a face. Embora trabalhe o binômio luz-sombra, não há desejo de dar-se um rosto expressivo ou uma identidade precisa, mas de apresentar o autorretrato enquanto conjunção virtual entre o visível e o não visível, entre aquilo que está na luz, a reflete e se dá a ver, e o que está na sombra e permanece opaco na escuridão da intimidade. Um retrato que não se encerra na pictorialidade ou na rostidade de um rosto em primeiro plano, mas no conceito de retrato enquanto gesto de encontrar-se no que se nos apresenta fora de nós, operando uma certa dissociação. O objeto do autorretrato não é a imagem do seu próprio corpo, mas o registro

do encontro do seu corpo com o corpo do outro.

Pedro retrata-se enquanto fotógrafo e nos apresenta que a intensidade de um (auto)retrato também reside em um encadeamento pensado cuidadosa e silenciosamente: observar as qualidades dos corpos que encontra e como eles se dão a ver (enquanto reflexo ou sombra), extrair desses corpos a síntese de seu devir para eternizá-los enquanto pontos de vista. Pedro-fotógrafo olha a coisa e a registra enquanto ela olha para si. Seus (auto) retratos, dialógicos e contextuais, poderiam ser entendidos enquanto retratos de uma interlocução mediada pela câmera fotográfica, visto que o gesto de clicar está sempre presente: um corte no tempo.

Esses movimentos de proximidade e distanciamento podem ser percebidos nos modos de *sentir-pensar* esquizo, primeiro quando as fronteiras entre o mundo interno e o mundo exterior tornam-se tênues até se confundirem, o que acontece no movimento de desterritorialização; e, segundo, quando a pessoa esquizo impõe limites ao confronto com o mundo exterior para retomar seus próprios contornos, o que se dá nos processos de (re)territorialização. Essa dialética entre proximidade e distância reforça um estado de negatividade e de recusa em tornar-se transparente, recusa em tornar-se, ele mesmo, mais uma imagem sem profundidade no fluxo das imagerias, abrindo espaço-tempo para a contemplação e geminação do vir a ser.

Um autorretrato não deixa de ser o reflexo do olhar, perceptivo e ontológico, daquele que fotografa, mas é também uma distorção, uma transitoriedade, visto que se trata do registro de um recorte afetivo no espaço-tempo singular e na somatória de experiências que povoam o inconsciente que nos informa enquanto sujeitos. O que comove nesse conjunto de trabalhos é a habilidade com que Pedro cria uma imagem de si como reflexo do mundo. Reflexo este que o apresenta fragmentado, como já mencionamos, porque grande parte de seu corpo é obliterada na zona de sombra da imagem ou metamorfoseada pelas imagens externas; apresentando-o também como um borrão, como se a vida estivesse em movimento e retratar-se fosse fragmentar-se. É assim que ele se amalgama ao mundo, sendo fragmento e sombra.

Foucault, por seu lado, diz que o sujeito, quando observado, modula seu comportamento. No caso do autorretrato, podemos supor uma dupla performatividade: o que ofereço para a câmera e o que registro com a câmera. O autorretrato não deixa de ser uma forma de controle sobre como queremos que o mundo nos veja e, neste caso, enquanto esquizos, o domínio sobre nosso próprio corpo é fugidio, estranho. E mesmo um

médico ou analista nos dizem pouco sobre quem somos ou como nos sentimos; quando muito, oferecerão traduções da imagem criada, normalmente contaminadas por sua própria singularidade e pelo método de análise enquanto observadores.

Por sua vez, na exposição *Coisas Soltas e uma Entrevista. Jorge Molder e Pedro Ventura* (2024), Pedro apresenta o díptico *Patos de Andrómeda*. Duas fotografias que parecem ser uma o negativo da outra; refletem a luz do flash sobre uma superfície com marcas que se assemelham a líquido seco, ranhuras e alguma poeira. Enquanto numa delas a luz do flash estoura, invadindo a parte superior do enquadramento, na outra ela some, seguindo a mesma direção. Colocadas lado a lado, expostas, tem-se a impressão de que o fotógrafo realizou um movimento de afastamento do anteparo fotografado.

Novamente vemos a exploração da relação de proximidade e afastamento, explorada através das qualidades da fotografia. Quanto mais próximo, mais luz; quanto mais luz, maior a superfície queimada do sensor ou da película e menor a informação impressa no registro. Por outro lado, quanto mais longe do objeto fotografado, menos luz chega até ele e mais subexposta fica a fotografia, resultando também em perda de informação.

Uma superfície reflexiva é, ontologicamente, uma superfície opaca e sem profundidade. Neste trabalho, em ambos os casos, o que temos, por excesso ou por falta, é o registro da própria condição da superfície enquanto textura e reflexividade. Novamente, o gesto fotográfico e seu princípio: a relação entre a luz e a escuridão.

Todos sabemos que a escuridão promove uma equidade sensorial entre nós e o mundo; vemos do mundo o que ele vê em nós. Por outro lado, fomos levados a acreditar que a luz nos dá a ver o real e o verdadeiro, mas chegamos à conclusão, observando esse trabalho de Pedro, de que também o excesso de iluminação cega nossa capacidade de apreensão da experiência vivida enquanto visível. Segundo Byung-Chul Han:

Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo. A sociedade exposta é uma sociedade pornográfica; tudo está voltado para fora, desvelado, despido, desnudo, exposto. O excesso de exposição transforma tudo em mercadoria que “está à mercê da corrosão imediata, sem qualquer mistério”. A economia capitalista submete tudo à coação expositiva, é só à encenação expositiva que gera valor, deixando de lado todo e qualquer crescimento próprio das coisas. Ela não desaparece no escuro, mas na superiluminação: “consideradas do ponto de vista geral, as coisas visíveis não acabam no escuro ou no silêncio, mas se volatizam naquilo que é mais visível do que o mais visível: a obscenidade. (HAN, 2017, p.12)

(...) A coação por exposição nos rouba, em última instância, nossa própria

face; já não é possível ser sua própria face. Desse modo, a absolutização do valor expositivo se expressa como tirania da visibilidade. O problemático não é o aumento das imagens em si, mas a coação icônica para tornar-se imagem. Tudo deve tornar-se visível; o imperativo da transparência coloca em suspeita tudo o que não se submete à visibilidade. E é nisso que está seu poder e sua violência. (HAN, 2017, p.13)

Podemos concluir que os autorretratos de Pedro não são transparentes, ou seja, não afirmam categoricamente uma identidade, mas apresentam o movimento do tornar-se outro. Seja com a poeira que se acumula sobre a superfície reflexiva — e que nos serve de metáfora para os processos de individuação pelos quais passamos ao longo da vida —, seja com os acontecimentos que nos atravessam e criam camadas que se cristalizam, modificando-nos. Nesse sentido, é impossível não citar a fotografia *Élevage de poussière* (1920), de Man Ray, na qual vemos *O Grande Vidro*, de Marcel Duchamp, tomado por pó, evidenciando como a passagem do tempo altera o objeto percebido. Seja com as superfícies nas quais Pedro se espelha, pois elas contam mais sobre si do que sobre o que refletem.

DOCUMENTAÇÃO: 1º SIMPÓSIO ESQUIZOFRENIA & DIREITOS




mesas	datas
1 A esquizofrenia e as fronteiras do instituído	21 novembro 2024 (quinta-feira) 19:30h
2 Descolonizar a esquizofrenia: um lugar de fala para além dos consultórios	22 novembro 2024 (sexta-feira) 19:30h
3 A esquizofrenia nas artes: das assimetrias (po)éticas	23 novembro 2024 (sábado) 10:30h
4 A pessoa com esquizofrenia: em defesa dos direitos constitucionais	23 novembro 2024 (sábado) 12h

☐ 1º Simpósio Esquizofrenia & Direitos será totalmente online.
 Os links para as mesas estão compartilhados na bio do evento.





Por sua vez, desde o início de sua adoção, a arte sempre ocupou um lugar positivo nas narrativas sobre saúde mental visto sua efetiva utilidade como ferramenta terapêutica no apaziguamento do sofrimento das pessoas com psicose. Na historiografia da arte ocidental é notória a relevância do diálogo e influência da produção artística de pacientes psiquiátricos nas vanguardas artísticas e nos movimentos moderno e contemporâneo brasileiro.

É inegável o contágio entre as obras dos artistas ditos normais e dos artistas com psicose. Desde o movimento surrealista francês, com trabalhos de Max Ernst, passando pelo abstracionismo brasileiro na materialização de obras como as de Abraham Palatnik por exemplo, até o movimento concreto carioca que surge no esteio das experiências de convivência entre artistas e críticos no Ateliê de Terapia Ocupacional de Engenho de Dentro.

Por sua vez, vale pontuar as fundamentais contribuições de críticos como Frederico Moraes e Mario Pedrosa, este último curador de exposições como "Nove artistas do Engenho de Dentro" e escritos teóricos como a conferência que encerra esta exposição, "Arte, necessidade vital" assim como sua tese de doutorado, em que o crítico defende a superação do academicismo na arte e propõe o seu cruzamento com o campo de estudo do inconsciente e da gestalt.



No entanto, o que pouco se discute neste campo do saber é a assimetria na produção, circulação e profissionalização daquelas pessoas com esquizofrenia que se identificaram enquanto artistas em relação aos mesmos direitos dos artistas ditos normais, muitos dos quais como vimos, foram intensamente influenciados pelo diálogo com a produção artística emergente em contexto asilar.

Nesse sentido, o **Simpósio Esquizofrenia & Direitos** pretende criar um ambiente seguro de pensamento em torno das premissas expostas acima com o intuito de abrir um campo de reflexão e debate em torno das dificuldades cotidianas, para além da esfera psicologizante, que permeiam a vida das pessoas artistas com diagnóstico de esquizofrenia para com isso, difundir conhecimento em torno dos modos de *pen-er* esquizo e corroborar a criação de ambientes de entendimento, acolhida e, acima de tudo, fomentar esferas de autonomia e empoderamento para pessoas neurodivergentes trabalhadoras da arte.



prof^{da} Hêlia Borges



mesa

A esquizofrenia e as fronteiras do instituído

1

A reflexão dessa mesa pretende problematizar a percepção, os estigmas e os modos de pensar na sociedade contemporânea, buscando friccionar as fronteiras entre normal e patológico e questionar a (anacrônica) performatividade manicomial nas instituições de saúde mental da atualidade



psicanalista Desirée Simões

21 novembro 2024
quinta-feira | 19:30h



prof^{da} Flávia Fernando



mesa

Descolonizar a esquizofrenia: um lugar de fala para além dos consultórios

2

Pretendemos dialogar sobre saúde mental e discursos hegemônicos, abordando as relações entre esquizofrenia, arte e trabalho, assim como sobre saúde mental e relações de gênero



22 novembro 2024
sexta-feira | 19:30h

socióloga Fabiane Valmore
multi-artist Adilson Tiano
músico e compositor Hamilton de J. Assunção

III Seminário de Pesquisa em Artes e Saúde

prof.^{da} Tânia Rivera



mesa

3 A esquizofrenia nas artes: das assimetrias (po)éticas

Nesta oportunidade serão abordadas as semelhanças e diferenças nas condições de produção e circulação de trabalhos de arte produzidos por pessoas artistas com e sem esquizofrenia na realidade contemporânea.




23.novembro.2024
sábado | 10:30h

artista Raquel Pedro | Estúdio de Arte Teihal
artista Dani Spadotto | PPGAV-EBA-UFRJ

III Seminário de Pesquisa em Artes e Saúde

psicanalista Marília Freire



mesa

4 A pessoa com esquizofrenia: em defesa dos direitos constitucionais

As convidadas que compõem esta mesa compartilharão conhecimentos acerca dos procedimentos legais em caso de crimes de assédio moral, constrangimento ilegal, crimes contra a honra, produção de provas, crimes sexuais contra pessoas com esquizofrenia. Assim como abordaremos tema relativo aos direitos humanos da pessoa com esquizofrenia.



23.novembro.2024
sábado | 12h

assistente social Andreia Cristina Alves Pequeno

III Seminário de Pesquisa em Artes e Saúde

mesa

1 A esquizofrenia e as fronteiras do instituído

O diálogo criado em nossa primeira mesa foi rico e abriu uma porta para aproximarmos os modos de senti-pensar da loucura à formas contra-coloniais de criar conhecimento e co-existências.

Forma de conhecer orgânica que rompe com o racionalismo iluminista centrado na consciência, e que intrinca o corpo inteiro - sensações, percepções, inteligência - na experiência de partilha do sensível.

Por outro lado, esse corpo-à-corpo com os seres do mundo, para ser efetivo, precisa reformar as premissas que fundaram nossa reforma psiquiátrica, localizando os processos de cuidado na complexa teia de seus territórios geográfico-existenciais.

III Seminário de Pesquisa em Artes e Saúde

mesa

2 Descolonizar a esquizofrenia: um lugar de fala para além dos consultórios

Nesse segundo encontro pudemos refletir que para descolonizar a esquizofrenia, há que descolonizar a escuta dentro e fora da clínica; há que se fomentar a qualidade dos serviços prestados pela RAPS de forma situada, corporificada e dialógica; ampliar o acesso à equipamentos de cultura e incentivar a profissionalização de artistas neurodivergentes para além do circuito institucional.

Por sua vez, notamos a necessidade de ampliação do acesso e letramento digital para que eventos online como este possam ocorrer sem prejuízo por falta de condições e de acesso.



mesa

3 **A esquizofrenia nas artes:
das assimetrias (po)éticas**

Nossa terceira mesa nos abriu caminhos para criarmos articulações criativas entre arte e "formas desviantes de sentir-pensar" que extrapolam a terapia e o cuidado e fomentem posicionamentos ético-políticos que coloquem em suspensão noções normativas de delírio, de doença mental, de arte (bruta) para com isso ampliarmos horizontes e esferas de atuação do artista (neurodivergente) no circuito da arte contemporânea.

Por outro lado, a partilha da experiência do Estúdio de Arte do Telhal, nos indica a importância de aliar cuidado e arte através de projetos colaborativos envolvendo artistas neurotípicos e neurodivergentes.



mesa

4 **A pessoa com esquizofrenia:
em defesa dos direitos constitucionais**

Fechamos o evento com um debate em torno da raiz histórica de violências - raciais, de gênero, de classe -, elitismo, preconceitos e arbitrariedades que refletem em diversas instâncias da institucionalidade brasileira, incluindo o judiciário e a medicina psiquiátrica. É com a constatação da necessidade de interseccionalidade - saúde, direitos humanos e constitucionais, assistência social, moradia, segurança alimentar, educação, cultura - no cuidado das pessoas em sofrimento psíquico grave.

Aglomerado de Estrelas

volume III

Figura 01

Suite vénitienne (1979)
Sophie Calle



Figura 02

Alter Bahnhof Video Walk (2012)
Janet Cardiff & George Miller



Figura 03

A casa é o corpo (1968)
Lygia Clark

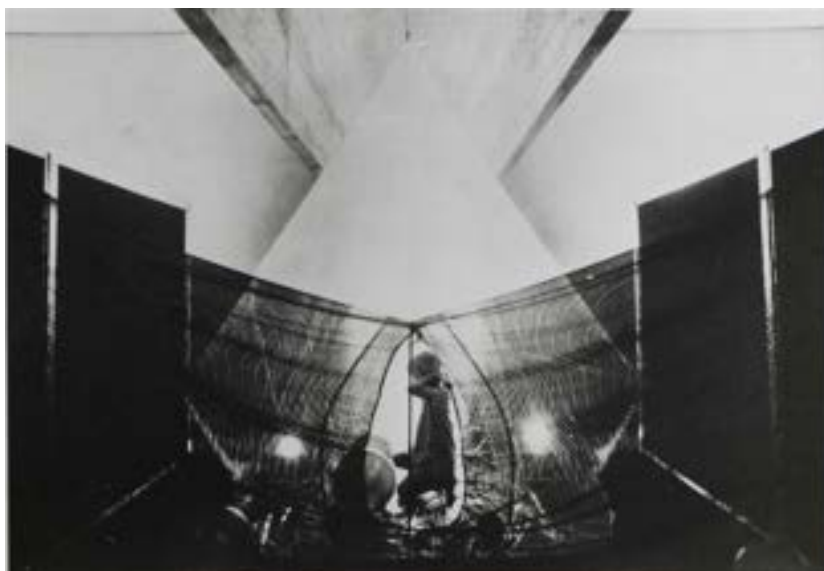


Figura 04

Wener Jeker (1987)
Maurice Tabard



Figura 05

La poupée (1938)
Hans Bellmer



Figura 06

Dizendo Quase Nada (1979)
Lenora de Barros



Figura 07

Autorretrato (2011)
Dani Spadotto

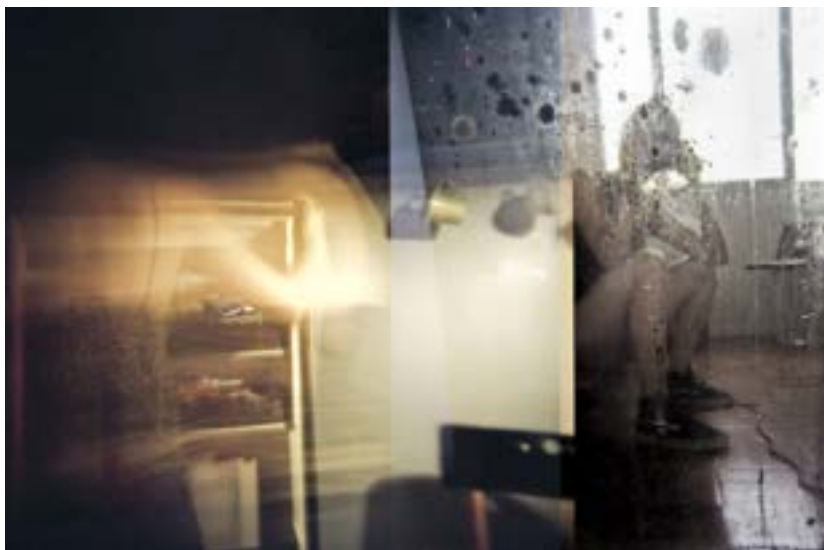


Figura 08

frame de Elegia Obscena| Cena26|
Incorporal
(2023)
Dani Spadotto



Figura 09

Seu caminho sentido (2011)
Olafur Eliasson



Figura 10

Experiência Darkroom (2014)
Juliana França



Figura 11

No title (2014)
Mette Edvardsen



Figura 12

Napoleão (1927)
Abel Gance



Figura 13

Un homme des têtes (1898)
George Meliès



Figura 14

Autorretrato de um homem afogado
(1840)
Hyppolite Bayard



Figura 15

TV Garden (1974-1979)
Nan June Paik



Figura 16

Xifópagas Capilares (1987)
Tunga



Figura 17

Elegia Obscena | Cena30 | Á Deriva
(2016)
Dani Spadotto



Figura 18

*Elegia Obscena | Cena30 | Partitura
para um Grito* (2016)
Dani Spadotto



Figura 19

Olho Cerrado (2015)
Dani Spadotto

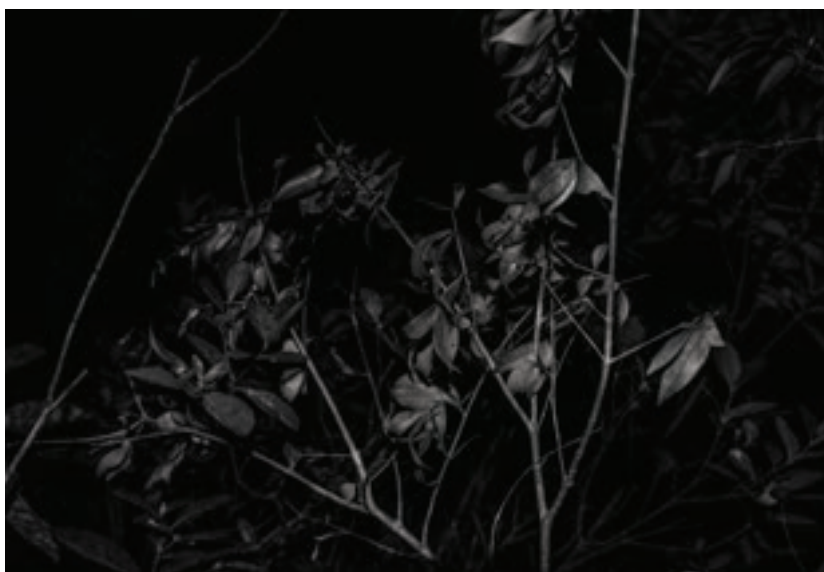


Figura 20

Elegia Obscena | Cena19 | Amaciar a Carne (2018)
Dani Spadotto



Figura 21

Guia de psicogeografia em Paris (1957)
Guy Debord

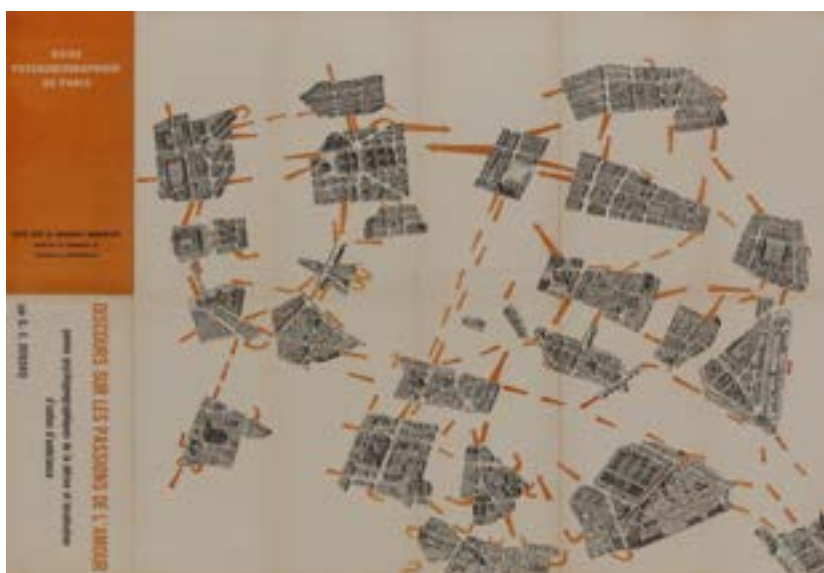


Figura 21
Éden (1969)
 Hélio Oiticica



Figura 23
Women licking jam off a car (1964)
 Allan Kaprow



Figura 24
Creators of Shopping Worlds (2001)
 Harun Farocki



Figura 25

*How Not to Be Seen: A Fucking
Didactic Educational .MOV File*
(2013)
Hito Steyerl



Figura 26

The Normalizing Machine (2018)
Muchon Zer-Aviv



Figura 27

Vista On Vista Off (2012)
Denise Agassi



Figura 28

Packet Garden (2008)
Julian Oliver

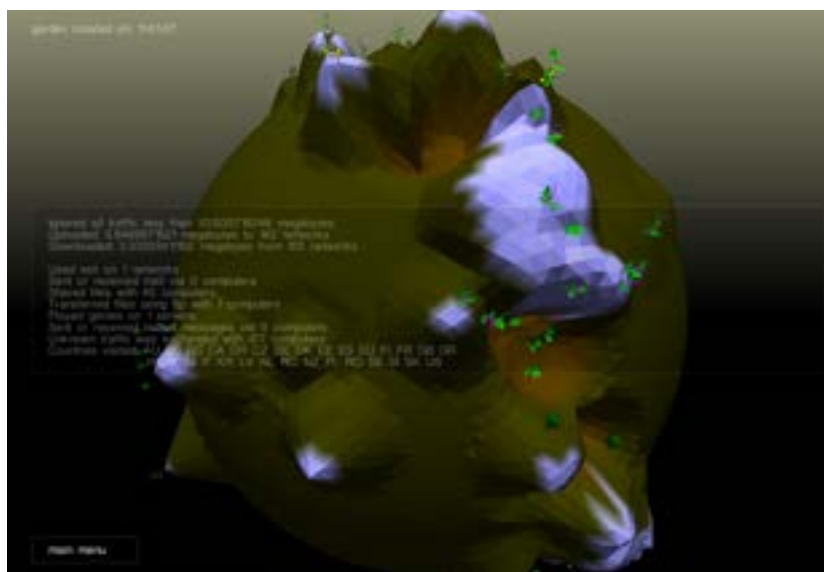


Figura 29

Natures Mortes (2021)
Anne Imhof

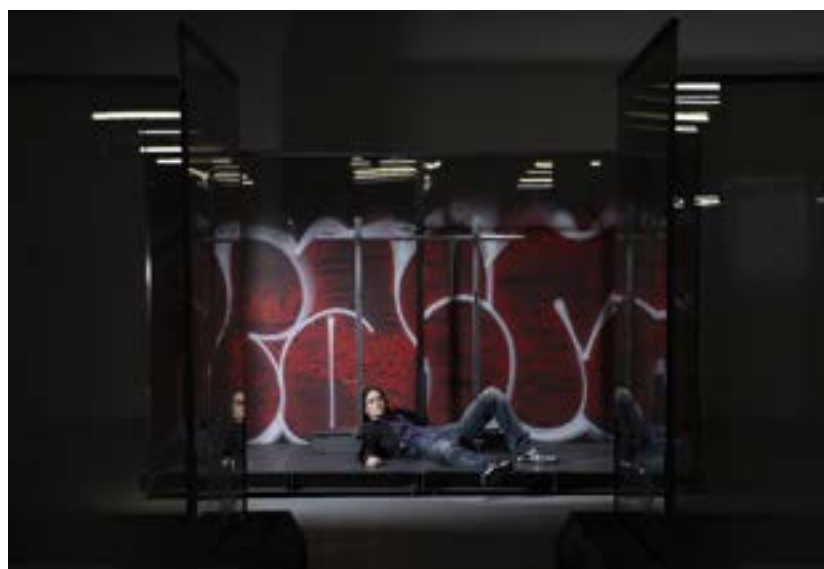


Figura 30

Assemblage (2010)
Angela Melitopoulos e Maurizio
Lazzarato



Figura 31

Painel 1 | Atlas Mnemosyne (1929)
 Aby Warburg
 The Warburg Institute



Figura 32

Sternkunde (1919)
 Hugo Hempel
 Prinzhorn Collection



Figura 33

Südstern (1913)
 Karl Baumann
 Prinzhorn Collection



Figura 34

Sonnensystem! (1972)
 Franz Artenjak
 Lille Métropole Musée d'art
 moderne, d'art contemporain et
 d'art brut

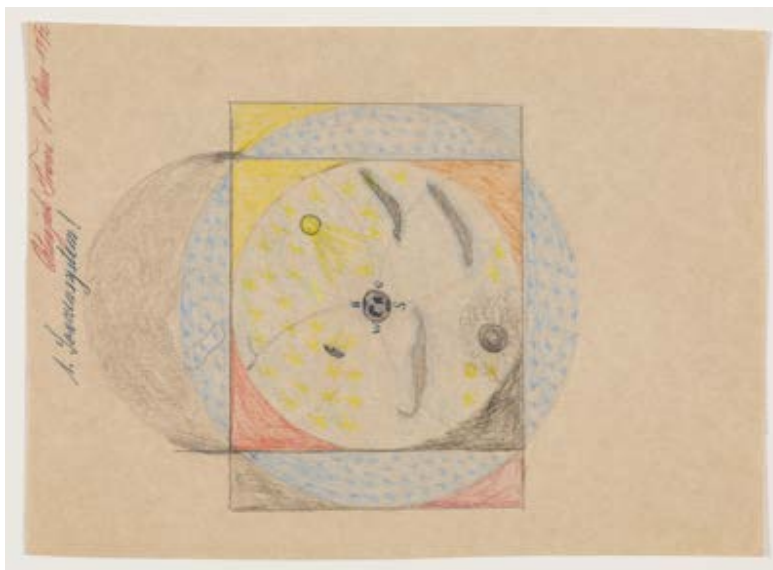


Figura 35

La planète Saturno (1992)
 André Robillard
 Lille Métropole Musée d'art
 moderne, d'art contemporain et
 d'art brut



Figura 36

La comète all bopp, le soleil et la lune
 (2008)
 André Robillard
 Treger Saint Silvestre
 Foto: Dinis Santos



Figura 37

Sem título (1988)
John Devlin
Treger Saint Silvestre
Foto: Dinis Santos

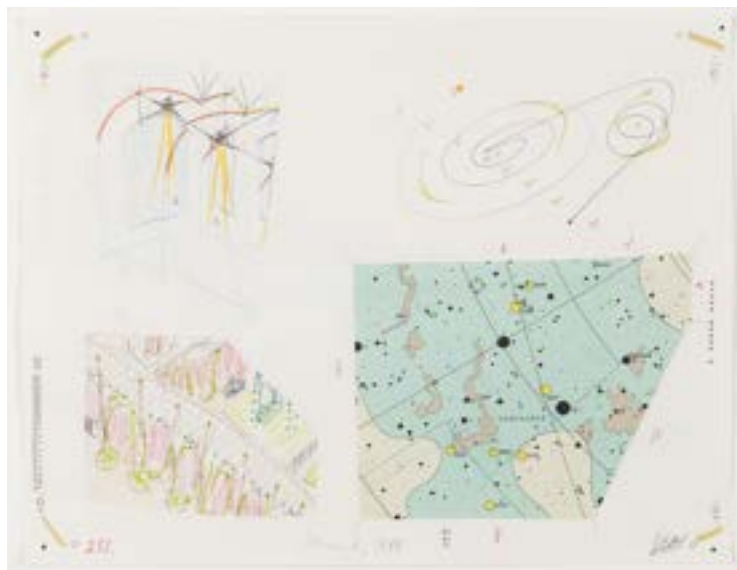


Figura 38

Erklärung über Erduntergang
(1912)
Oskar Friedolin Herzberg
Prinzhorn Collection



Figura 39

Estrela no Espaço (1989)
Maria Aparecida Dias
Museu de Arte Osório César



Figura 40

Etoiles (1983)
Benjamin Bonjour
Collection de L'Art Brut



Figura 41

Sem título (1900-1912)
F. Kouw
Collection de L'Art Brut

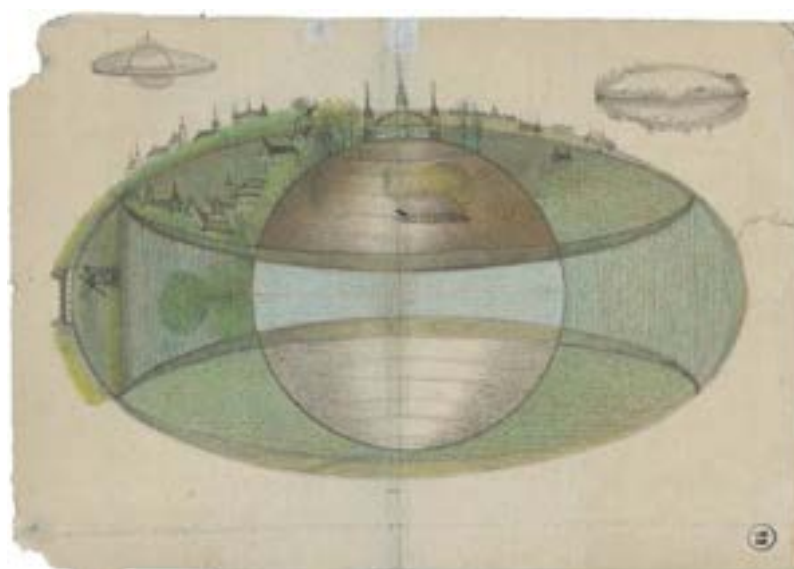


Figura 42

O Cometa Harlhei (1994)
Ubirajara Ferreira Braga
Museu de Arte Osório César



Figura 43

Sistema Solar (1986)
 Ubirajara Ferreira Braga
 Museu de Arte Osório César



Figura 44

*La grande comete de 1866 en
 Amérique* (sem data)
 Adolf Wölfl
 Collection de L'Art Brut



Figura 45

Vênus, O Belo (1995)
 Ubirajara Ferreira Braga
 Museu de Arte Osório César



Figura 46

O Reinado de Júpiter (1995)
 Ubirajara Ferreira Braga
 Museu de Arte Osório César



Figura 47

Der Lebensfrieden fühle Furch Menschen, wie die Gnade erhellt mit Jesus Christi den Segen (1919)
 Heinrich Hermann Mebes
 Prinzhorn Collection



Figura 48

A Barca do Sol (1976)
 Carlos Pertuis
 Museu de Imagens do Inconsciente

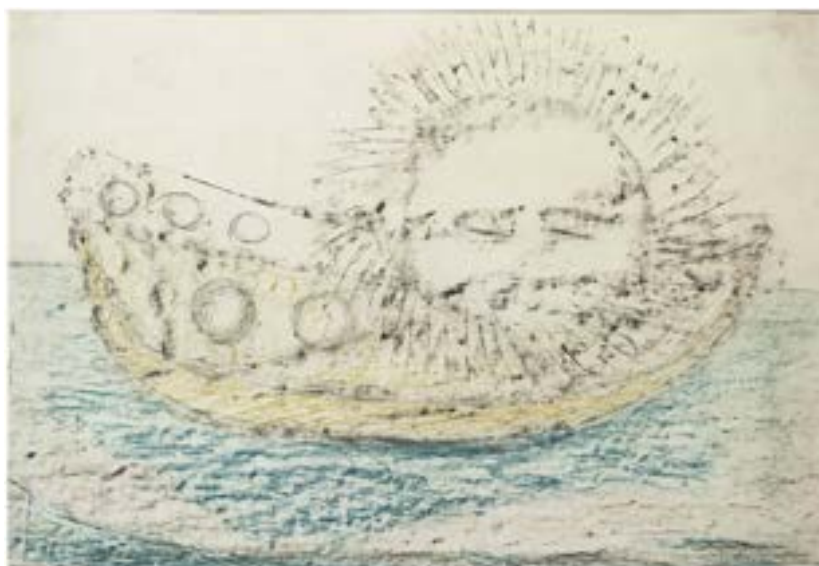


Figura 52

Sem título (sem data)
Eugène Lambourdière
Treger Saint Silvestre



Figura 53

Desenho geométrico (aparição da Inês) (sem data)
Pedro Cornas
Collection de L'Art Brut



Figura 54

Eclipse Solar (sem data)
Marianinha Guimarães
Coleção Bruno Decharme
(Centre Pompidou)



Figura 55

Question d'email (sem data)
Edouard Lucien
Collection de L'Art Brut

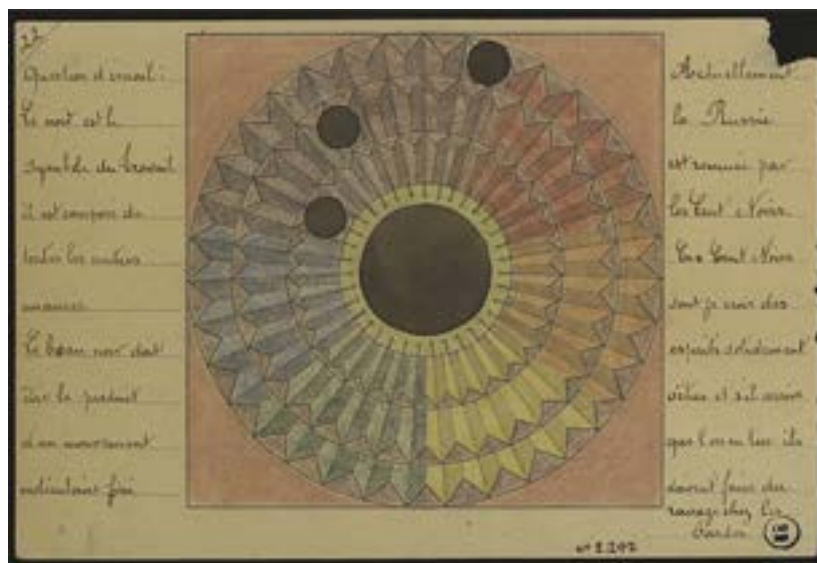


Figura 56

Le blanc et la couleur de la vertu
(sem data)
Edouard Lucien
Collection de L'Art Brut

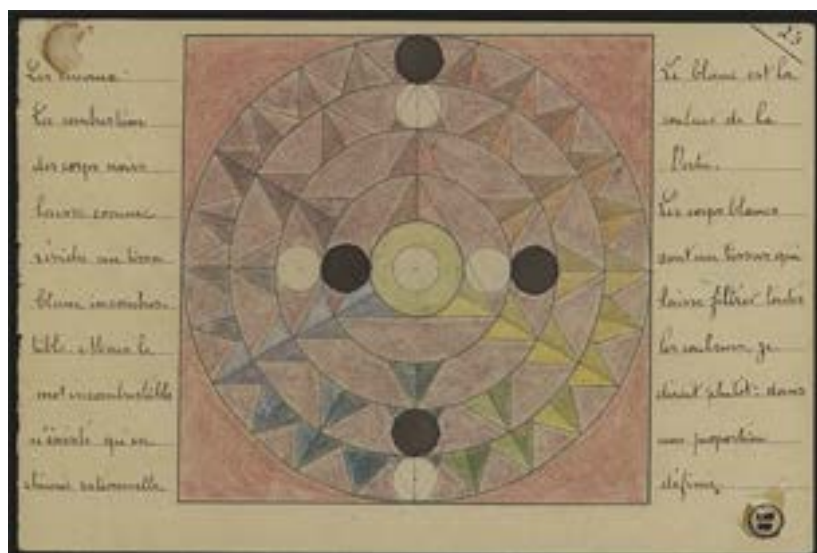


Figura 57

Sonnenuntergang in Pappellandschaft
(1920)
Else Blankenhorn
Prinzhorn Collection



Figura 58

Sem título (sem data)
Iotiro Akaba
Museu de Arte Osório César



Figura 59

Sem título (sem data)
Masayo Seta
Museu de Arte Osório César



Figura 60

Telescópio das Estrelas (sem data)
Fernando Diniz
Museu de Imagens do Inconsciente



Figura 61

Esputniqs (1988)
 Ubirajara Ferreira Braga
 Museu de Arte Osório César



Figura 62

Sem título (1989)
 Erich Zabltnik
 Collection de L'Art Brut



Figura 63

Apolo (1977)
 Helmut Nimczewski
 Collection de L'Art Brut



Figura 64

Lunar (1973)
Oswald Tschirtner
Collection de L'Art Brut



Figura 65

Robo Cosmonaute (1970)
Jean Perdrizet
Treger Saint Silvestre

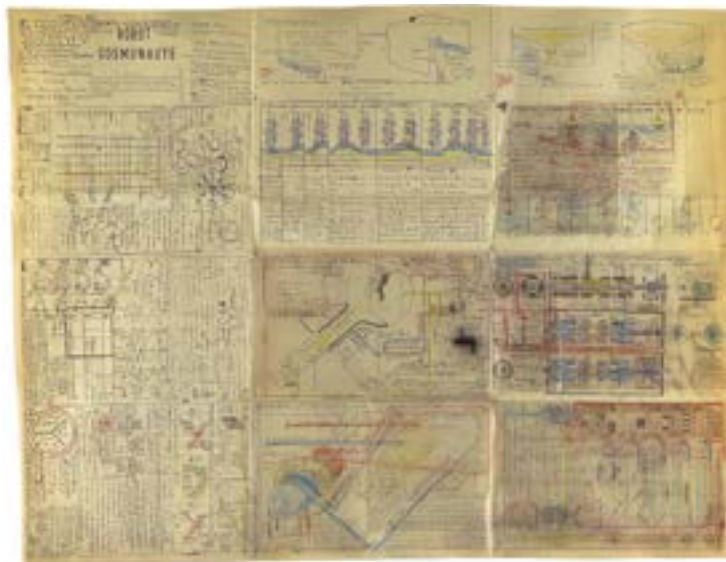


Figura 66

Sem título (2013)
Óscar Morales
Treger Saint Silvestre



Figura 67

*Sputnik russe CCCP 28000 km
à l'heure (2008)*
André Robillard
Collection de L'Art Brut

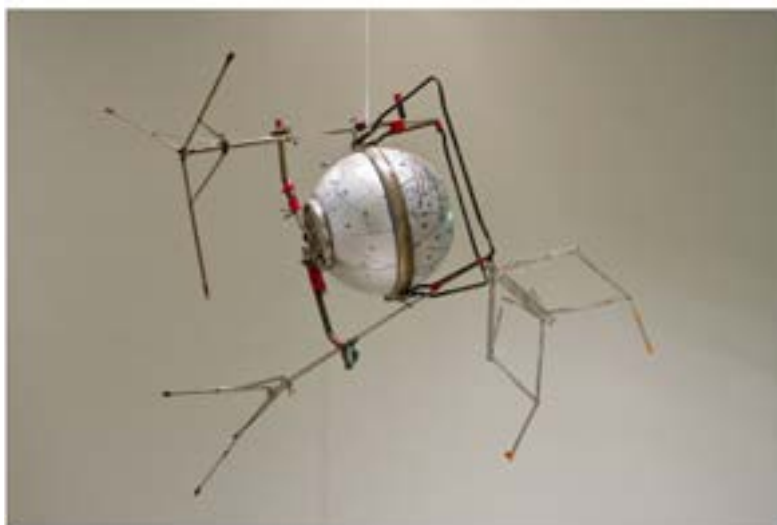


Figura 68

Broderie Multicolore (sem data)
Jeanne Tripier
Collection de L'Art Brut



Figura 69

*Venus et sa sucursal astrologique
divine (1937)*
Jeanne Tripier
Collection de L'Art Brut



Figura 70

Les Animaux (1958)
Carlo Zinelli
Collection de L'Art Brut



Figura 71

Patos de Andrômeda (2023)
Pedro Ventura
Agência Manicômio



Figura 72

Sem título (1958)
João Rubens Neves Garcia
Museu de Arte Osório César



Figura 73

Manto de Apresentação (sem data)
Arthur Bispo do Rosário
Museu Bispo do Rosário



Figura 74

Sem título (2011)
Daniel Miller
Collection de L'Art Brut



Figura 75

Sem título (1992-2005)
Daniel Miller
Collection de L'Art Brut



Figura 76

Sem título (2004)
Kunizo Matsumoto
Collection de L'Art Brut



Figura 77

Um tiro no escuro (2020)
Joana Ramalho
Agência Manicómio



Figura 78

Bed Down Location (2016)
Laura Poitras



Figura 79

*Photographs with Magic Mirror of
Uncertainty (1960-1980)*
Duane Michals



*Odette can never be sure with any certainty,
which reflection of herself she will see in the mirror*

Figura 80

L'Hôtel (1981)
Sophie Calle



Figura 81

*Ballata del Suicidio, Working Class
Angels. Para Pasolini (2007)*
João Tabarra

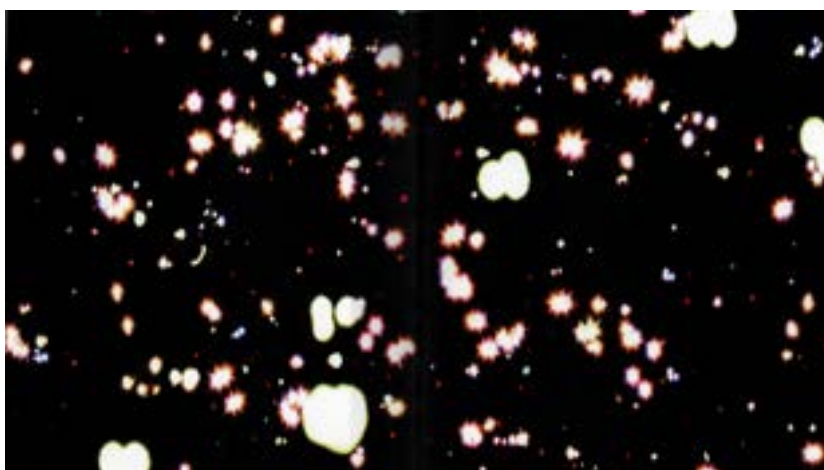


Figura 82

*Infinity Mirrored Room - This
Souls of Millions Light Years Away*
(2013)
Yayoi Kusama



Figura 83

In flight astro (II) (2010)
Wolfgang Tillmans



Figura 84

Melody to the Stars - Vôo I (2022)
Sandra Cinto



Figura 85

Via Láctea / Milkway (1979)
Carmela Gross

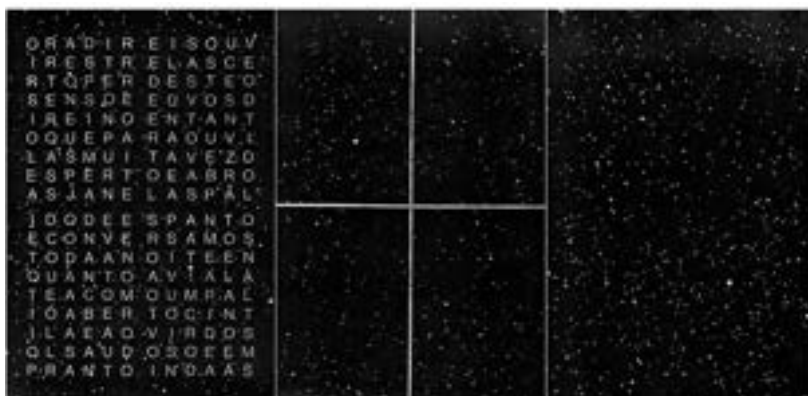


Figura 86

Otto's Mobile (1952)
Alexander Calder



Figura 87

Rainforest V (1973-2015)
David Tudor



Figura 88

Triple Point (Planetarium) (2013)
Sarah Sze



Figura 89

Mad Marginal Chart (2024)
Dora García Lopez

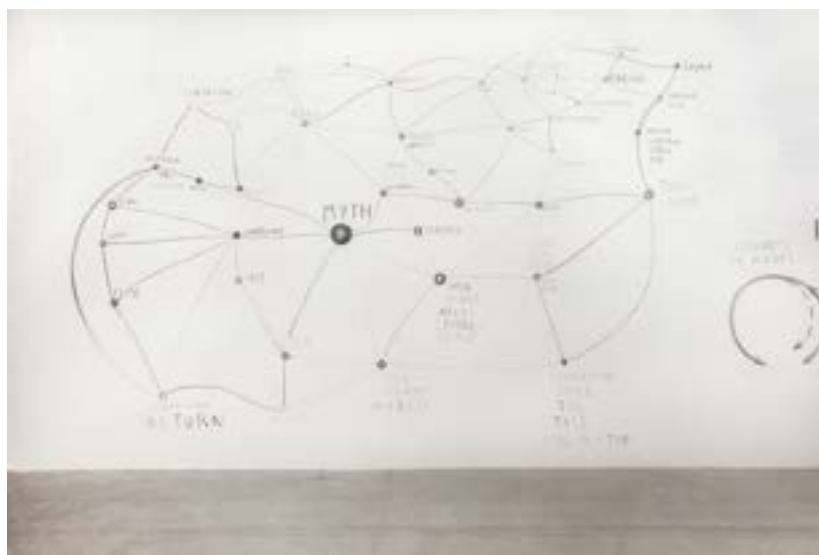


Figura 90

Série Sky Pinups (2021)
Lorna Simpson

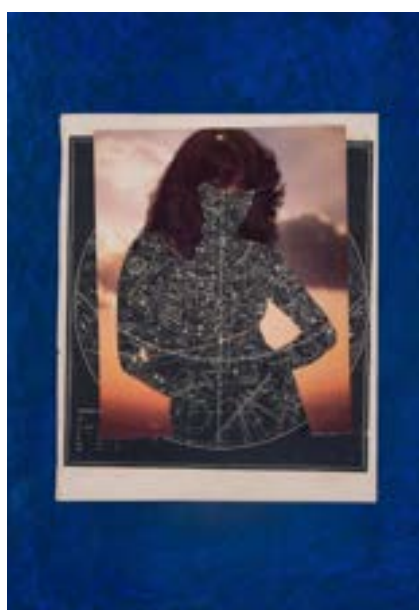


Figura 91
Da-Dandy (1919)
 Hannah Höch



Figura 92
Sem título da série Eve (2006)
 Wangenchi Mutu



Figura 93
Série New Reproductions (2014)
 David Maljkovic



Figura 94

Roda da Fortuna (sem data)
Arthur Bispo do Rosário



Figura 95

O Pensamento (1984)
Farnese de Andrade



Figura 96

After Medea's Craft (1975)
Elliot Hundley



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANCHES, Fernanda. Revelar ou esconder: o conflito da montagem na obra Insônia: o eu horizontal x o eu vertical. In **Revista Arte & Ensaios vol.28, n.44**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ: jul.-dez. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANTELO, Raul. **Os objetos da sublimação**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280993984_OS_OBJETOS_DA_SUBLIMACAO. Acessado em: 18.jul.2018.

ANZIEU, Didier. **O eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARENDT; Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓFANES. Lisístrata. **As Nuvens**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. In: **Vazantes, v. 01, nº01**, 2017.

BARRETO, Priscila R. Pereira. Imagem, e Pathosformel em Aby Warburg. In: **Revista Hydra v.3, nº6**, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/issue/view/691/Ediçãocompleta>

BATAILLE, George. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**. San Francisco: Jason Aronson Inc., 1987.

BATESON, Nora. **Double-bind and the Polycrisis**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=44AVKgdORs> . Acessado em: 29.ago.2023.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Constelações**. Trad.: João barrento; Org. Thiago Soares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2025.

BENTES, Anna. Gestão algorítmica da atenção: Enganchar, Conhecer e Persuadir. In: POLIDO, F.; ANJOS, L.; BRANDÃO, L. **Políticas, Internet e Sociedade**. Belo Horizonte: Instituto de Referência em Internet e Sociedade, 2019. Disponível em: <http://bit.ly/35hiqms>. Acessado em: 14.set.2020.

BERARDI, Franco. Schizo-Economy. In: **SubStance #112, Vol. 36, nº 1**, 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/236794503>. Acessado em: 16.mai.2025.

_____. The Mind's We: Morphogenesis and the Chaomic Spasm Social Recomposition, Technological Change and Neuroplasticity. In: BOEVER, Arne De; NEIDICH, Warren. **The Psychopatologies of Cognitive Capitalism - Part One**. Berlin: Archive Books, 2013.

BRAIDOTTI, Rosi and FULLER, Matthew. The Posthumanities in an era of Unexpected Consequences. In: **Special Issue: Transversal Posthumanities: Theory, Culture and Society**, 36(6), pp. 3-29. Utrecht, 2019.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

BROADEY, Andy. **Montage after navigation**. **Arts 12:101**. Basel: MDPI, 2023. Online: <https://doi.org/10.3390/arts1230101>. Acessado em: 30.jul.2024.

BROADHURST, S. Hybridity and Experimental Aesthetics in the Performances of Anne Imhof. In: **Body, Space & Technology**, 20(1), pp. 1–13. London: Open Library of Humanities, 2021.

BUCHANAN, Ian. **Dictionary of Critical Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2010. Disponível em: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919>. Acessado em: 12.dez.2017.

CABANAS, Kaira M. Cuidar de Borboletas: Uma origem terapêutica para a prática da história da arte. In **Ars nº42, v.19 - Histórias da arte sem lugar**. São Paulo: ECA_USP, 2021.

_____. **Aprender com a loucura: modernismo brasileiro e arte contemporânea global**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2023.

CALLE, Sophie. **Suite vénitienne**. Washington: Bay Press, 1988.

CALLOU, Hermano A. **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) - ECO-UFRJ, 2014.

CANTON, Katia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAPISTRANO, Tadeu. A história do cinema nas páginas da loucura: O espectador, a imagem e a dissociação. In: **Arte e Mauditos. Revista Arte & Ensaios v.22, n.22**. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance: Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARVALHO Daniela de; MARTINS, Souza. A arte pura e o desvio degenerativo. In: **Convocarte: Revista de Ciências da Arte Nº11 | Dez. 20 | Arte e Loucura - Arte em Asilo, Arte Bruta e História da Arte**. Lisboa: FBAUL-CIEBA, 2020.

CARVALHO, Rosa Cristina Maria. **Atuação do artista plástico no ambiente psiquiátrico: a experiência do Juqueri na década de 50**. Dissertação. Campinas, SP: [s.n.], 2016.

CASTRO, Eduardo Viveiros. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: CosacNaify, 2015.

CHAUÍ, Marilena, O sonho e as “Ruínas Circulares” in: **Ciclo Mutações: Constelações do Imaginário**. Acessado em: 12/08/2025. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=6Pz3VgMZ534>

CORPAS, Flávia. **Arte e loucura na Bienal de São Paulo**. Disponível na internet em: <https://bienal.org.br/arte-e-loucura-na-bienal/> . Acessado em: 04/novembro/2024.

CRARY, Jonathan. **24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

_____. **Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

_____. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. trad.: Verrah Chamma; org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DALGALARRONDO, Paulo. **Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Francis Bacon: the logic of sensation**. London: Continuum, 2003.

_____. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 - 1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 1**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1**. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 3**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELPEUX, Sophie. **Le corps-caméra. Le performer et son image**. Paris: Éditions Textuel, 2010.

DEZEUZE, Anna. Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life. In: **Art Journal**,

vol. 67, nº1 (Primavera, 2008). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20068580>. Acessado em: 25.set.2025.

DIAS, Elsa Oliveira. Winnicott e Heidegger: temporalidade e esquizofrenia. In: **Winnicott e-prints vol.1 nº1**. São Paulo: Winnicott e-prints, 2006. Disponível em: pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-432X2006000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acessado em 21.mai.2025.

DIDI-HUBERMAN, George. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DIONISIO, GH. **O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Loucura & civilização collection, 193 p. Disponível em ePUB from: <http://books.scielo.org/id/b9ydg/epub/dionisio-9788575415443.epub>

DOHERTY, Claire (org). **Situations. Documents of Contemporary Art**. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited, 2009.

ECO, Umberto. **The aesthetics of Chaosmos - The Middle Ages of James Joyce**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. Campinas: **Revista do LUME no.4**, 2013.

FATORELLI, A. P. Imagem e Afecção. **Galaxia (São Paulo, Online)**, n. 23, p. 48-58, jun. 2012.

FAVARETTO, Celso. Arte contemporânea: opacidade e indeterminação. In: **Rapsódia: almanaque de filosofia e arte, nº8 - 01**, 2014. Disponível em: <https://rapsodia.fffch.usp.br/sites/apsodia.fffch.usp.br/files/upload/paginas/rapsodia8-01.pdf> . Acessado em: 02.mar.2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FIORAVANTI, Carlos. Ateliê Juquery. Esculturas e pinturas resgatam o trabalho do médico Osório César, que valorizou a produção artística em um hospital psiquiátrico. In: **Revista Pesquisa FAPESP Nº 247**, Set. 2016. Disponível na internet em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/atelie-juquery/> . Acessado em: 25.ago.2023.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista. No hay alternativa?**. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic - Essays on Postmodern culture**. Seattle: Bay Press, 1983.

_____. **O retorno do real. A vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **O corpo utópico; As heterotopias.** Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **História da loucura na Idade Clássica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALE, Ken. **Madness as Methodology. Bringing Concepts to Life in Contemporary Theorizing and Inquiry.** London: Routledge, 2018.

GEERTS, Evelien; CARSTENS, Delphi. Ethico-Onto-Epistemology. In: **Philosophy Today, Vol. 63, Issue 4** (Fall 2019).

GENEROSO, Cláudia Maria. O funcionamento da linguagem na esquizofrenia - Um estudo lacaniano. In: **Ágora v.XI nº.2.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

GERALDO, Sheila C. Éden: o campo experimental e o supra-sensorial. In: **Revista Concinnitas v.22 nº42.** Rio de Janeiro: UERJ, 2021. Disponível em: DOI:10.12957/concinnitas.2021.61949.

GHERLONE, Laura. Compasión colectiva, esfera digital e imágenes de pathos en tiempo de COVID-19. In: **Eikón Imago vol.10: Eternal Sadness.** Madrid: Ediciones Complutense, 2021. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/74138/4564456556731>. Acessado: 12.nov.2025

GIL, José. **Caos e Ritmo.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.

GIRARD, Guy. **Sombra e pergunta: projeções surrealistas.** Guy Girard; tradução Alexandre Barbosa de Souza. 1º Ed. São Paulo: 100/cabeças, 2022.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GODINHO, Ana. Da Comunicabilidade do Juízo Estético. In: **Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 17, n. 2.** 2015. pp. , p. 341-354. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8638938>. Acessado em: 12.ago.2022.

_____. **A fazer: Elementos da Arte Contemporânea.** Disponível em: https://www.porta33.com/porta33_madeira/eventos/content_eventos/reflexoes_arte_esteticas_contem. Acessado em: 09.ago.2022

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing: managing language in the digital age.** New York: Columbia University Press, 2011.

GREINER, Christine. O corpo artista como desestabilizador de certezas. In: **Catálogo da exposição O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. **Revolução Molecular: Pulsões políticas do desejo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. **O Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- _____. **A Salvação do Belo**. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.
- _____. **A sociedade da transparência**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- HOLMES, Brian. **Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society**. Disponível em: file:///Users/user/Downloads/Holmes_Brian_Escape_the_Overcode_Activist_Art_in_the_Control_Society.pdf. Acessado em: 18/abril/2020.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JAMESON, Fredric. **Ensayos sobre el posmodernismo**. Buenos Aires: Ed. Imago Mundi, 1991.
- JOYCE, James. **Finnegans Wake**. “Livro 1: capítulos 5, 6, 7 e 8. Tradução Donaldo Schuler. 2 ed.. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. **Ulysses**. Tradução Antonio Houaiss. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- JUNIOR, Eurípedes Gomes C., GAGLIARDI, Márcia. **Seminário leitura das imagens: a epistemologia de Nise da Silveira**. Anais, Recurso Eletrônico. Rio de Janeiro: Hólos, 2017.
- KAPROW, Allan. **Assemblages, Environments and Happenings**. New York: Harry N. Abrams, 1966.
- _____. Allan Kaprow. **Ensayos sin título y otros happenings**. Tradução: Alejandro Espinoza Galindo. Cidade do México: Tumbona Ediciones, 2013.
- KIFFER, Ana. **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- KRAUSS, Rosalind. **El inconsciente óptico**. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.
- LABATUT, Benjamin. **A pedra da loucura**. São Paulo: Todavia, 2022.
- LE CORBUSIER. **Towards a new architecture**. New York: Dover Publications, Inc., 1986.
- LEPECKI, André. **Singularities: Dance in the age of performance**. New York: Routledge, 2016.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYRA, L.; ROLIN, A.. Mitodologia em Arte: afeto catalisador na criação cênico-pedagógica de Yriadobá. In: **Revista Concinnitas v.22 n°41**. Rio de Janeiro: UERJ, 2021. [online]. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/60838/39698>

MACHADO, Roberto. **Danação da norma: Medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus Editora, 2009.

MAGALHÃES, Elisa; MONTENEGRO, Wilton. A escrita da sombra. In: **Concinnitas, vol.25, n° 48**. Rio de Janeiro: PPGARTES-UERJ, 2024.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual: movement, affect, sensation**. London: Duke University Press. 2002.

_____. **A economia contra si mesma: por uma arte anticapitalista do acontecimento**. São Paulo: n-1 edições, 2024.

MASSUMI, Brian; FERRINGTON, Jacob; HECHLER, Alina; and PARSONS, Jannell. Affect and Immediation: An Interview with Brian Massumi. In: **disClosure: A Journal of Social Theory: Vol. 28: Affect**. 2020. Disponível em: <https://uknowledge.uky.edu/disclosure/vol28/iss1/13>

MAURER, Lise. Le rebroussement en question. In: **Essaim: La clinique en question, n°15**, 2005. Disponível em: <https://shs.cairn.info/reveu-essaim-2005-2?lang=fr>. Acessado em: 07.ago.2025.

M'BARAKÁ. **Nise: a revolução pelo afeto**. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: M'BARAKÁ, 2021.

MELITOPOULOS, Angela; LAZZARATO, Maurizio. Assemblages: Félix Guattari and Machinic Animism. In: **E-flux Journal #36** - July 2012. [online] Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/61259/assemblages-flux-guattari-and-machinic-animism/> . Acessado em 08.abr.2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MESQUITA, Luciana Ramos. **Sobre Fernando Diniz**. Arquivo Pessoal Nise da Silveira, Museu de Imagens do Inconsciente. Pasta 111, 1979. Consulta: maio/2023.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2012. Versão Digital.

MOTA, Marcus org. Dramaturgias dos Afectos. Sentimentos Públicos e Performance. In: **Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI)** da Universidade de Brasília vol. 18 ano 6. Brasília: UnB, 2021.

MUSEU COLEÇÃO BERARDO. **Constelações: Uma coreografia dos gestos mínimos**. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, 2020

NÓBREGA, Guto. Ecologias híbridas: interações entre organismos artificiais e naturais em ambientes telemáticos. In: **Visualidades v.9 n°2**. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Arte

e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, 2011.

OGDEN, Thomas H. **Coming to Life in the Consulting Room. Toward a New Analytic Sensibility**. Londres: Routledge, 2022.

OSE, Elvira Dyangani. **34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2021.

OURY, J; SIVADON, D. Constelações. **Cadernos De Subjetividade**, v.1, n.22, p. 189-210. 2025. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossujetividade/article/view/69942>. Acessado em: 04.set.2025.

PARENTE, André. **Imagem-Máquina. A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao Fora da clausura. Loucura e Desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PÉREZ. María Luisa Bacarlett. Un paseo por el Umwelt y la performatividad. Acercamientos a partir de la obra de Jakob von Uexküll y la biosemiótica. In: **Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia** 21.43, 2021. ISSN: 0124-4620.

PESSOA, Fernando. **Poesia / Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PESSOTTI, Isaias. **Os nomes da loucura**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

_____. **A loucura e as épocas**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

PITA, J.; MOREIRA, V.. Contribuições de Kraepelin, Bleuler e Bergson para a fenomenologia clínica da esquizofrenia de Minkowski. In: **Psicologia USP, [S. l.], v. 31**, 2022. DOI: 10.1590/0103-6564e180008. [online]. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/202366>. Acessado em: 20.jun.2022.

PONTY, Maurice-Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Campinas: Papirus, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Elielton. O processo de legitimação das produções artísticas no Juquery: de Osório Cesar ao Museu de Arte Osório César (MAOC). In: **ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, 15, 2021, virtual. Atas do XV Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, n15, 2022.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite : A história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Walmeri. Pesquisas Performativas e seus diálogos possíveis. In: CAETANO, Patricia; MARINHO, Claudia; RIBEIRO, Walmeri. (Org.). **Das Artes e seus percursos sensíveis**. 1ed.

São Paulo: Intermeios, 2016, v. 1, p. 00-00.

RIVERA, Tânia C. Da loucura ao delírio como força política: Arthur Bispo do Rosário. In **Revista Arte & Ensaios**, nº 37. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2019.

_____. **Lugares do delírio: Arte e expressão, loucura e política**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo e n-1 edições, 2023.

ROSSETTI, Regina. **Movimento e Totalidade em Bergson: A Essência Imanente da Realidade Movente**. São Paulo: EDUSP, 2004.

SADIN, Eric. **La humanidad aumentada. La administración digital del mundo**. Buenos Aires: 2013.

SAGAN, Carl. **Cosmos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, Milton. **Técnica Espaço Tempo. Globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SASS, Louis A. **Madness And Modernity: Insanity In The Light Of Modern Art, Literature and Thought**. New York: BasicBook, 1992.

_____. Some reflections on the (Analytic) Philosophical Approach to Delusion. In: **Philosophy, Psychiatry, & Psychology**, Volume 11, Number 1, March. The Johns Hopkins University Press, 2004.

_____. Modernism, and the “Creative Imagination”: On Creativity and Psychopathology. In **Creative Research Journal**, Vol. 13, No 1. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. 2000-2001

SCHECHNER, Richard. **O que é performance**. Disponível em: https://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm Acessado em 03.out.2022.

_____. Restoration of Behavior. In: **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1985.

SERVA, Leão Pinto. **A “fórmula da emoção” na fotografia de guerra**. São Paulo: PUC-SP, 2017. Tese de Doutorado.

SILVA, Igor L. Pinheiro. Um leitor de Walter Benjamin: Dialética, Interpretação e Materialismo em Theodor W. Adorno, 1931-2. In: **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, v.24, nº1. Londrina: UEL, 2019.

SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SPADOTTO, Danielle de C. **Corpo Fractal: cartografias em tempos de crise**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

STEYERL, Hito. **In Free Fall - A thought experiment on vertical perspective**. [online]

Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-athought-experiment-on-vertical-perspective/>

_____. **Arte Duty free: el arte en la era de la guerra civil planetária**. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

ULPIANO, Cláudio. **Pensamento e Liberdade em Spinoza**. Online. Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=oBDEZSx6xVs> . Acessado em 29.abr.2024.

VELLOSO, R. Pensar por constelações. In: JACQUES, P. B., and PEREIRA, M. S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I - modos de pensar** [online]. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <https://doi.or/10.7476/9788523220327.0005>, Acessado em Fevereiro. 2024.

VENTURELLI, Suzete & MELO, Marcilon A. O visível do invisível: data art e visualização de dados. In **Ars ano 17 nº 35**. São Paulo: ECA_USP, 2019.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura**. Tese. São Paulo: FAUUSP, 2012.

WISNIOWSKA, Magdalena. Images I Cannot See. In: **Aesthetics of 21st Century: Speculations V**. New York: Punctum Book: 2014, pp.411-434.

ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática: a interatividade no ciberespaço. In: **Ars ano 1 nº 1**. São Paulo: ECA_USP, 2003.