

5. EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS ATRAVESSADAS PELA CLÍNICA:

ABRAHAM PALATNIK E FERNANDO DINIZ, ARTISTAS E ENGENHOS DE DENTRO E DE FORA
(Texto retirado de: LIMA, E. M. F. A. Arte, Clínica e Loucura: território em mutação. São Paulo: Ed. Summus, 2009. P. 178-205)

Acompanhando o pensamento de Mário Pedrosa, observamos que a experiência do Engenho de Dentro atravessou a arte brasileira, marcando, de alguma forma, os caminhos que se abriram a partir dos anos 50. Este atravessamento se deu a partir do próprio crítico que, além de seu interesse pelas produções do Museu de Imagens do Inconsciente, teve um papel fundamental na introdução das discussões em torno da arte abstrata no Brasil e seus desdobramentos concreto e neoconcreto.

Para Ferreira Gullar (1999) as idéias concretistas adotadas no Brasil - herdeiras de uma tradição construtiva que, a partir do cubismo, desdobrou-se nos trabalhos de Mondrian e Malevitch e nas experiências da Bauhaus e da Escola de Ulm -, sofreram no Rio de Janeiro uma inflexão que se deve, em parte, à presença de Mário Pedrosa como seu principal defensor, com suas indagações originais acerca do fenômeno estético que valorizavam, além da arte geométrica construtiva, as manifestações artísticas de crianças e doentes mentais.

Mas além de Pedrosa, Almir Mavignier e Abraham Palatnik, que estão entre os primeiros artistas brasileiros a desenvolverem uma poética articulada às propostas concretas, tiveram ligação estreita com a experiência do Museu. É como se a intrincada trama que fez encontrarem-se Nise da Silveira, Mário Pedrosa, Fernando Diniz, Ferreira Gullar, Almir Mavignier, Raphael de Barros, Abraham Palatnik e tantos outros, tivesse feito, também, atravessarem-se duas vertentes da arte moderna: uma, de caráter racional, pautada pela busca de objetividade e de autonomia na arte - tanto como linguagem quanto como prática -, que se contrapondo a qualquer traço de romantismo e pretendendo eliminar da obra as confissões individualistas, propunha um outro lugar social para a arte,

“um lugar ao sol, do lado das realizações práticas; e não mais à sombra, perto do sonho e do inconsciente.” (Brito, 1999); outra, parente de expressionismo de vários matizes e da proposta surrealista de buscar no fundo do inconsciente a potência criadora, contaminada em maior ou menor grau por doses de romantismo.

Brito (1999) vê concretismo de um lado e surrealismo e dadaísmo de outro, como respostas opostas à mesma crise que instaurou a arte moderna, quando da falência dos valores do século XIX. Para ele, dadaísmo e surrealismo eram o outro das tendências construtivas. E, se os primeiros deixavam à mostra alguns vínculos que os ligavam às concepções expressionistas e delas ao romantismo, as tendências construtivas não podiam esconder seu aprisionamento a uma racionalidade típica do século XIX.

E, mesmo se uma das características mais festejadas dos pintores do Engenho de Dentro fosse sua liberdade frente às escolas de arte, não podemos negar que sua produção estava inserida no contexto de uma proposta terapêutica pautada na idéia de força curativa da expressão plástica, com fortes ligações seja com o expressionismo, seja com o surrealismo, pelo menos nas concepções de arte presentes nesses movimentos. O próprio Dubuffet, criador da Companhia de Arte Bruta, tinha ligações com os surrealistas e dadaístas. A busca de obras e artistas brutos ou virgens está em direta conexão com o desejo dadaísta de escapar ao cerco da racionalidade ocidental, combater a ordem social e explodir a arte, colocando em xeque, sua linguagem, sua função e mesmo seu estatuto. Neste contexto, o heterogêneo, o selvagem, o gratuito, o irracional tinham a função de indicar uma posição crítica global perante o sistema. (Brito, 1999).

No Rio de Janeiro, alguns artistas e teóricos do Grupo Frente - formado no início dos anos 50 e do qual sairiam muitos dos futuros neoconcretos - tiveram ligações mais ou menos profundas com a experiência desenvolvida no Hospital do Engenho de Dentro, não só nas décadas de 40 e 50. Lygia Pape, por exemplo, freqüentou, no final dos anos 70, as

reuniões promovidas semanalmente por Nise da Silveira e afirmou: “*Adelina Gomes, Fernando Diniz, Raphael, traziam uma lição nova de sabedoria sobre a utilização das cores.*” (Pape apud Cancino, 1999).

Trabalhando no contexto da tradição construtiva, o neoconcretismo propôs uma tomada de posição crítica frente aos excessos mecanicistas da arte concreta, reinterpretou os desenvolvimentos construtivos, valorizando exatamente o que era considerado desvio da norma concretista. Os artistas neoconcretos partiram para uma aventura inusitada, afirmando uma estética inventiva, impregnada do cotidiano brasileiro, que misturou informações dos centros hegemônicos produtores de arte com a cultura local, situando-se muitos deles - como Oiticica e Lygia Clark -, no cruzamento das duas grandes linhas que se confrontaram na modernidade e às quais já nos referimos: a construtiva e a duchampiana. (Favaretto, 2000).

Além disso, recolocaram para a arte a questão da expressão, admitindo componentes irracionais no trabalho artístico e privilegiando o momento da concepção do trabalho em detrimento do resultado final e de sua inserção social. Desta forma, propuseram sob novas bases a relação ente arte e subjetividade, com a reinvenção do conceito de expressão que passa a referir-se à expressão de algo que não pré-existe à sua expressão. (Gullar, 1999). Para Brito, a vigência do conceito de expressão “*significou a manutenção de um espaço experimental aberto contra o reducionismo racionalista. A partir desse conceito é que o neoconcretismo pode se estabelecer nos limites das tendências construtivas.*” (Brito, 1999: 76)

O neoconcretismo nos ensinou que para se libertar da herança romântica, que impregna ainda hoje muito do nosso pensamento e do que se faz em arte, não é preciso abandonar o conceito de expressão, mas, talvez seja preciso recolocar o problema da subjetividade. Se recorrermos a Guattari (1992), podemos pensar que tratar-se-ia de tomar

a subjetividade não como espaço individual, fechado sobre si mesmo, caracterizada por um mundo interior que se opõe à realidade externa, mas como conjunto de relações que se criam entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais e coletivos, humanos e inumanos. Neste sentido, a obra de arte não expressa o mundo mental de um sujeito, mas é expressão de uma experiência de invenção de mundos e de si.

Diante dessas reflexões não podemos deixar de lembrar a experiência desenvolvida em Engenho de Dentro. É claro que não procuramos apontar relações de causa e efeito, nem avaliar a magnitude da influência desta experiência no contexto da arte brasileira. Nossa intenção é mapear linhas que se atravessam. E se, o neoconcretismo levou ao ápice e à ruptura o projeto construtivo, como propôs Brito (1999), a produção dos artistas do Engenho de Dentro levou, também ao limite, a idéia de arte como expressão de um mundo interior dado, e acabou por arrebatá-la.

Nesse sentido, acompanharemos a trajetória de dois artistas que passaram, em lugares e de formas diferentes, pelo ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional. Abraham Palatnik que, vindo de fora, teve sua pesquisa estética e sua produção em arte profundamente transformadas pelo contato com os artistas do Engenho de Dentro; Fernando Diniz, lá internado, teve a vida profundamente transformada pela participação no dispositivo “Atelier de Pintura” e as possibilidades estéticas enriquecidas pelo contato com artistas e críticos que circulavam pelo campo da arte instituída.

PALATNIK E SUAS MÁQUINAS

Na trajetória do artista Abraham Palatnik vemos o atravessamento pela experiência desenvolvida no Museu de Imagens do Inconsciente, desdobrar-se na abertura de uma vereda inusitada no campo da arte.

Nascido em Natal, no Rio Grande do Norte, Palatnik foi cedo para a Palestina com a família. Lá frequentou durante quatro anos um ateliê livre de arte, onde teve aulas de desenho e pintura e, ao mesmo tempo, fez uma formação em mecânica, especializando-se em motores de combustão. Ao voltar ao Brasil, era um exímio desenhista e manejava com segurança tintas e pincéis. Pintava paisagens, naturezas-mortas, retratos e autorretratos, dedicando-se ao desenvolvimento de uma arte de conotações narrativas, pautada na sensibilidade. Mas sua trajetória iria sofrer uma forte ruptura que a abriria para novas direções, antecipando o desenvolvimento da vertente construtiva no Brasil. Para Frederico Morais (1999), foram dois os fatos decisivos que marcaram sua trajetória artística e produziram uma transformação radical em seu trabalho: o encontro com Mário Pedrosa e a descoberta do trabalho desenvolvido no Setor de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, no qual se deparou com um profundo e rico universo criativo.

É o próprio artista quem nos conta de sua perplexidade diante do que presenciou quando de sua primeira visita ao Ateliê de Pintura, em 1948, por intermédio de Almir Mavignier. Para ele o contato com o que estava sendo produzido no interior de um Hospital Psiquiátrico teve um importante e surpreendente desdobramento; um impacto que demoliria suas convicções em relação à arte.

Embora tivesse apenas 20 anos de idade, considerava-me um artista consciente, coerente e seguro daquilo que fazia. Diante dos trabalhos de Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato e outros, entretanto, (...) comecei a comparar e questionar profundamente aquelas minhas convicções à luz da criatividade espontânea desses artistas. A confiança no meu aprendizado e atuação estava desmoronando. A coerência estava com Diniz, com Carlos, com Emygdio; a poesia, com Raphael, com Isaac. Fundiam-se imagem e linguagem. (Palatnik, 2000: 246).

Um acontecimento irrompeu causando uma dolorosa sensação de queda no vazio. Os contornos de sua subjetividade pareciam se desfazer. Ele afirmou: “*Meu mundo interno desmoronou.*” (Palatnik apud Hirszman, 2002). Palatnik saiu desse encontro com a certeza de que não tinha mais o que fazer no campo da arte. Segundo Marcio Doctors (2002), foi como se aqueles artistas tivessem dito tudo, feito tudo, e nada mais restasse na arte a ser inventado.

O que era esse “tudo” que estava sendo feito no Engenho de Dentro? O que estava se esgotando com o trabalho realizado por esses artistas? Parece-nos que o que a experiência no CPN levou até as últimas conseqüências, até o limite em que algo se torna outra coisa, foi a idéia mesma de uma arte que é a expressão de uma subjetividade dada.

Claro que este é o ponto de partida da experiência e da proposta de Nise da Silveira, mas como temos apontado, os vários personagens reais e conceituais com os quais foi agenciando essa experiência, abrem-na para um outro lugar. Veremos quando acompanharmos a trajetória de um dos pintores do Engenho de Dentro, que a pintura produzida lá também ultrapassou essa concepção e criou algo novo. Mas o que nos interessa na trajetória de Palatnik, é que o artista se deparou com o fato de que, se seguisse a linhagem de uma pintura psicológica ou subjetiva, jamais seria capaz de produzir algo tão contundente e verdadeiro como o que via ser realizado ali. É por isso que, para Doctors (2002) este momento, para além de uma crise pessoal, revelou questões fundamentais da arte do século XX: a crise da representação e o lugar da subjetividade na produção estética.

O encontro com a experiência clínico-estética do Engenho de Dentro levou Palatnik ao limiar de seu mapa de sentido, que dava a arte um lugar no mundo, já incorporado. Suas coordenadas não o podiam ajudar na exploração de um território novo e desconhecido que estava para além daquele mapa. Após um período de imobilismo, e

com a ajuda de Mário Pedrosa - para quem uma arte que pudesse interessar teria que abandonar radicalmente a função de representar, mesmo que se tratasse da representação de um mundo interno -, o artista pode se dar conta de que, para dar lugar a sua diferença naquilo que criava, não necessitava pautar sua arte numa subjetividade psicológica que buscava expressar-se por meio da pintura, da escultura ou do desenho. Em suas palavras: “Percebi então que não era tão vazio assim. Vi que em vez de representar podia fazer trabalhos que realmente representassem a si mesmos.” (Palatnik apud Hirszman, 2002).

Foi, então, ao encontro de um caminho próprio e inovador, pondo em marcha um processo de singularização no qual reinventava a arte, se reinventando a partir dela. Neste processo, se lançou a novas pesquisas em torno da forma, sua natureza afetiva, pré-verbal e não-narrativa, tentando criar ordem a partir do caos que o havia invadido e se instalado na sua relação com a arte. Para tanto, tomou os elementos irredutíveis da pintura: forma e cor e, investindo no caráter de luz da cor, desenvolveu várias experiências no campo da luz, explorando suas qualidades de fluidez, irradiação, dinamismo, refração, buscando resultados estéticos fora das técnicas e padrões consagrados. (Palatnik, 2000). Criou o *Cinecromático*¹, uma máquina que pinta a tela com a luz através de movimentos suaves de cores que se aproximam e se afastam, criando formas mutantes que se desfazem e voltam a se compor. Tornou-se, assim, um dos pioneiros da exploração da luz como meio plástico de expressão e dos efeitos do espaço-tempo sobre a nossa sensibilidade. (Pedrosa, 1981 [1951]).²

Palatnik explicou, em entrevista a Rubem Braga (1953), que as cores luminosas não se misturavam nem se sujavam como as de pigmento, mas se fundiam, criando

¹ A denominação de *Cinecromático* foi cunhada por Mário Pedrosa, algum tempo depois de o aparelho ter sido inventado.

² O *Cinecromático* foi recusado na I Bienal de São Paulo por não se enquadrar em nenhuma das categorias regimentais. Devido a problemas com as obras da delegação japonesa, foi autorizada sua presença na sala deixada vazia. Acabou sendo visto pelo júri internacional, recebeu menção honrosa e a indicação de que deveria figurar entre as obras do MAM de São Paulo.

sensações inusitadas. Além disso, o ritmo da movimentação das cores fazia com que o tempo passasse a ser um elemento essencial desta “pintura”, invadindo o espaço da tela e aproximando a experiência estética da experiência da duração. Por detrás da tela desta máquina de pintar, onde ocorria a projeção, encontrava-se um emaranhado de fios, cerca de 600 metros, que alimentavam 101 pequenos focos de luz e faziam mover-se, em velocidades desiguais, alguns cilindros, além de lentes e prismas para refração das cores. Um verdadeiro labirinto tecnológico.

Para Doctors (2002), a invenção do *Cinecromático* foi a resposta que Palatnik encontrou para sua crise criativa, mas além disso, ela nos remete à pergunta que o originou: qual o papel da subjetividade na obra de arte? Subjetividade, máquinas e tempo estavam ali postos em questão e em relação, na construção de uma máquina que produzia sensações. Já não havia mais a busca de uma densidade psicológica, causa da obra, e a partir da qual ele se explicaria. A obra foi uma resposta singular para as inquietações e desestabilizações que sofria um corpo em seu contato com o mundo, uma maneira de dar forma ao mal-estar gerado por uma sensação que não cabia nas coordenadas de sentido a partir das quais estava organizada uma subjetividade. Assim, ao construir a resposta, criava-se simultaneamente novas coordenadas e a própria subjetividade do criador plasmava-se em nova forma. A questão a partir da qual essa obra foi produzida a atravessa e é marca de sua radicalidade e de sua singularidade.

A partir da guinada com a criação do *Cinecromático*, Palatnik se manteve no processo palpitante da invenção, desenvolvendo pesquisas com novos suportes e materiais, no campo das artes plásticas, do design e mesmo da indústria. Em 1952, desenhou uma máquina de descascar coco de babaçu sem ferir a amêndoa; em 1968 projetou dispositivos para a produção de farinha de peixe.

No final da década de 50 desenvolveu alguns trabalhos nos quais explorou as possibilidades estéticas dos campos magnéticos, em alguns casos incluindo a participação do espectador. Construiu várias séries do que ele chamou de *Relevos progressivos* com diversos materiais. Os primeiros deles foram produzidos a partir de uma pesquisa plástica nos veios da madeira, explorando tonalidades e desenhos - padrões visuais que foram naturalmente gravados ali - e criando com eles composições que buscavam enfatizar a idéia de progressão e ritmo ou criar simetrias que se aproximam de uma alusão à figuração. (Morais, 1999).

Na década de 60, o artista criou os *Objetos Cinéticos* nos quais motores e eletroímãs movimentavam lenta e silenciosamente hastes metálicas que sustentavam discos e placas de madeira pintadas de diversas cores. Estes objetos colocavam a mostra o mecanismo interno do *Cinecromático*. Aqui o interior virava exterior, o dentro se tornava fora, configurando composições de formas numa estrutura dinâmica na qual a mecânica do movimento se fazia visível e ganhava qualidades estéticas.

Estaríamos próximos aos móveis de Calder. Sobre Calder, Palatnik afirmou: “Acho o exemplo de Calder muito importante (...) Além da beleza de sua arte, ela tem a importância tremenda de mostrar que o campo das possibilidades artísticas é infinito.” (Palatnik apud Braga, 1953).

Para Frederico Moraes (1999: 16) tanto nos móveis de Calder como nos objetos de Palatnik “há aquela pureza das coisas primevas, das coisas que estão nascendo, gênese permanente”. Mas o movimento dos *Objetos Cinéticos*, diferentemente daquele dos móveis, é produzido por uma força imanente ao próprio dispositivo, como se se tratasse de uma máquina autopoietica³, mas que implicava uma complementariedade com

³ Guattari (1992) tomou o termo de Francisco Varela para quem o ser vivo seria uma máquina autopoietica: aquela que engendra continuamente sua própria organização e seu próprio limite.

o homem que a fabricou e a fez funcionar e uma relação de alteridade com outras máquinas pelo caráter de sua produção. Estamos diante de uma máquina produtora de sensações e não de produtos para o mercado, uma máquina estética que remaneja as fronteiras que criamos entre o visível e o invisível e assume a função existencializante de pura repetição intensiva, que Guattari chama de função de ritornelo. Para este autor, a máquina estética *pode se tornar uma alavanca essencial da re-singularização subjetiva e gerar outros modos de sentir o mundo, uma nova face das coisas, e mesmo um rumo diferente dos acontecimentos.*” (Guattari, 1992: 122).

Isto porque uma máquina está sempre acoplada a outras máquinas; a máquina estética se acopla a máquinas desejantes produtoras e fruidoras de arte. Se há aqui alguma relação entre o objeto artístico e a subjetividade, é com a produção de uma subjetividade de caráter artificial e criacionista, para a qual concorrem componentes os mais heterogêneos no interior do que Guattari (1992) chama de processos maquínicos: processos não-humanos, sobre-humanos em um sentido nietzschiano.

FERNANDO DINIZ NO UNIVERSO DA COR

Do outro lado do muro que Palatnik atravessou para ter uma revelação, estava entre uma infinidade de internos, um homem silencioso que pintava num atelier de pintura de um setor de terapia ocupacional. Fernando Diniz é, segundo Pedrosa (1980), o mais jovem e o mais humilde dos grandes artistas que surgiram naquela que Doctors (2000) chamou de “Renascença das artes plásticas brasileira”, e é um de seus principais representantes.

Nascido na Bahia, de origem negra⁴, veio cedo para o Rio de Janeiro com sua mãe, costureira e a acompanhava quando ela ia trabalhar em casas de famílias da elite. Desta época conta que, como não tinha brinquedo, sonhava com brinquedos interplanetários; “*o poder de sonhar com o que quiser, menos sonhar com o que é da terra.*” (Diniz, s/d: 2)

Os críticos que escreveram sobre Fernando comentaram sobre sua inteligência e seu interesse pelo conhecimento. Na infância foi ótimo aluno, gostava muito de estudar e planejava cursar uma faculdade, formar-se engenheiro. Mais tarde diria: “*houve um tempo em que quis ser engenheiro (...), mas engenharia não gostaria de estudar. O livro de engenharia é um monte de pedras, pedras e pedras. A caldeira é de tijolos sobre tijolos, tudo igual. Aí tira o mistério do mundo.*” (Ibid.: 2). A construção que Fernando iria empreender, mesmo que fosse de casas, estradas, territórios, seria com outros procedimentos e outros materiais que pudessem afirmar o mistério do mundo. Assim, como disse certa vez, “*por milagre, [passou] a gostar da escultura e da pintura.*” (Ibid.: 2).

Manteve seu interesse pelo aprendizado durante toda a vida, mesmo não tendo tido a oportunidade de terminar os estudos. Este interesse reapareceria em várias de seus trabalhos. Doctors (2000) afirmou que Fernando era um eterno aprendiz.

Sua ânsia de conhecimento levou-o a considerar o hospital como uma universidade e, apesar de sua longa reclusão, é impressionante a quantidade de informações que acumulou. Sua paixão pelos livros o fez constantemente atualizado com os conhecimentos e as descobertas científicas (...) revelando-se um pesquisador incansável. (Ibid.: 169).

⁴ Para Pedrosa (1980) esta origem negra marcou-lhe o destino de louco e de artista. Aguilar (2000) também comenta a origem negra de grande parte dos artistas do Engenho de Dentro, associando esta informação à observação que Jung fez sobre as pinturas dos esquizofrênicos brasileiros, através das quais adivinhava a ausência do medo do inconsciente por parte dos artistas e de quem com eles trabalhava.

Fernando foi preso em 1944 e levado ao manicômio judiciário por estar tomando banho de mar sem roupa, na praia de Copacabana. Em 1949, aos 31 anos, foi transferido para o Centro Psiquiátrico Nacional, onde passou a frequentar STOR daquela instituição. Lá conviveu com Mavignier e Pedrosa, com os quais visitava exposições de pintura que estivessem ocorrendo na cidade. Segundo Pedrosa, demonstrou sempre amor à pintura e afirmava que não havia nada mais bonito.

É importante levar em consideração que os pintores do Engenho de Dentro frequentavam exposições na cidade acompanhados de artistas e críticos de arte. Se eram artistas “virgens”, como o designou Pedrosa, não estavam produzindo isolados do mundo, a partir de emanções interiores. Produziam num dispositivo, em conexão com artistas, críticos, linguagens de arte que lhes eram contemporâneas. A presença, no atelier de pintura, de artistas vindos de fora do hospital, era um elemento importante deste dispositivo; os encontros que aí se deram foram, seguramente, significativos no desenvolvimento da poética de cada um dos artistas, internos ou não. É de se imaginar que nas visitas a exposições e no contato cotidiano no ateliê, trocassem impressões sobre o que viam, falassem do que gostavam ou não, e as sensações provocadas por cada um desses encontros foram encarnadas e se fizeram presentes no ato de pintar e nos produtos deste ato. E o que é mais importante, saber-se reconhecido como pintor por um crítico como Mário Pedrosa certamente ressignificava a prática dos trabalhos no ateliê.

Em *Imagens do inconsciente*, Nise da Silveira discutiu as relações entre o espaço pictórico e espaço vivido, acompanhando pinturas de Fernando Diniz e em diálogo constante com artistas e pensadores das artes, entre eles, Hebert Read, Paul Klee, Kandinsky, Lèger e Roberto Pontual. Ela tomou da fenomenologia a noção de espaço vivido, para mostrar a inseparabilidade entre o espaço e o corpo, e sua relação com a condição psicótica, pois, segundo Merleau-Ponty,

O que garante o homem sadio contra o delírio ou a alucinação não é sua crítica, é a estruturação de seu espaço. (...) O que leva à alucinação é o estreitamento do espaço vivido, o enraizamento das coisas no nosso corpo, a vertiginosa proximidade do objeto. (Merleau-Ponty apud Silveira, 1981: 33).

Para a psiquiatra, a organização espacial que surgia nos trabalhos plásticos dos pacientes revelava diferentes vivências do espaço. A indiscriminação e interpenetração de espaço interno e externo, que muitas vezes se fazia presente na experiência psicótica, seria expressa neles por uma tonalidade de experiência íntima dada à representação do espaço exterior – muitas vezes, do próprio espaço do ateliê que, segundo Nise, estava afetivamente investido.

A psiquiatra não ignorava que para o artista havia muitos espaços possíveis e citou Paul Klee para quem “*a relatividade 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.*” (Klee apud Silveira, 1981: 41). Mas ela advertia: se o artista parte para a pesquisa de novas dimensões do espaço ele leva consigo, quase sempre, a passagem de volta para o espaço cotidiano compartilhado; já para o psicótico a volta será muito mais difícil, e a passagem conseguida a duras penas.

Para exemplificar esta aventura por espaços desconhecidos e a árdua volta para casa, Nise nos apresentou Fernando Diniz e algumas de suas obras. Somos assim informados do estado de Fernando nos primeiros tempos no ateliê e de como se estabeleceu sua relação com a pintura. A psiquiatra nos mostrou um homem em luta para vencer o caos e alcançar as formas primeiras. Contou que, ao ser internado, ele estava prisioneiro do “espaço escuro”⁵; andava na rua com a impressão de que os edifícios

⁵ Nise da Silveira (1981) tomou a expressão de Minkowski para quem o *espaço claro* caracteriza-se pela nitidez do contorno dos objetos e pela existência de espaço livre entre as coisas; já o *espaço escuro* indica que o espaço vital estreitou-se, o que leva à sensação de que a distância entre os objetos apagou-se e eles ficam sobrepostos uns aos outros.

inclinavam-se sobre ele como para esmagá-lo. Para ela, “*o tumulto de emoções que sacudiu a psique de Fernando, desestruturou as demarcações da área espacial construída pelo ego consciente. Tomado de vertigem ele busca o espaço cotidiano, tenta recuperar a realidade. Será uma luta difícil e lenta.*” (Silveira, 1981: 42).

O ego de Fernando, aquele operador pragmático (Rolnik, 2001) que lhe permitiria se situar e funcionar neste mundo, e se mover por suas paisagens, havia entrado em colapso. Fernando havia perdido sua consistência subjetiva. Ao ser convidado a integrar o atelier de pintura, dimensão estética de sua subjetividade seria mobilizada; uma dimensão que, criando mapas de sentido para a experiência vertiginosa de queda no caos, lhe auxiliaria na recomposição de uma relação cotidiana com o mundo⁶. Nise da Silveira via o trabalho plástico empreendido por Fernando como uma luta sem trégua para organizar o espaço cotidiano e organizar-se dentro dele, reconstruindo seu operador pragmático; ele utilizaria a pintura como uma arma para sair da condição opressora da falta de espaços vazios que o sufocava. Nesta luta Fernando tomava o tema da casa que, para Mário Pedrosa (1980), era a sua casa de sonho construída a partir das vivências infantis em tantas casas que não eram suas. A recordação da infância foi atualizada por uma construção de caráter poético que a reinventou, inserindo-a em novas composições.

Nas primeiras pinturas, objetos da casa apareciam muito próximos, sobrepostos uns aos outros como se presentificassem, no espaço pictural, o ritmo das recordações que atropelavam o pintor. São imagens convulsionadas, de grande intensidade, próximas da abstração. “*É um verdadeiro exercício de figuras geométricas, regulares ou não, cubos, prismas, cilindros, como se se tratasse de algum aluno a lembrar-se das lições de*

⁶ Suely Rolnik (2001) chama de *o operador pragmático* a dimensão psicológica da subjetividade que comporta as faculdades de memória, inteligência, percepção, sentimento, ou seja, aquilo que nos permite situar no mapa dos significados vigentes. Mas, para a autora, na relação entre a subjetividade e o mundo intervém algo mais do que esta dimensão psicológica que nos é familiar; este algo mais se passa numa outra dimensão da subjetividade, que ela chama de dimensão estética.

Cézanne”. (Pedrosa, 1980: 44). O olhar de Fernando buscava nas coisas a geometria do mundo. Ele nos dizia: “*Tudo no mundo é redondo, ou se não, quadrado. Na natureza as frutas são redondas. O homem fazendo é quadrado.*” (Diniz, s/d: 8).

Aos poucos, Fernando passou a delinear os primeiros enquadramentos e a organizar um inventário de objetos que são como que retirados do caos que caracterizava os primeiros trabalhos. Dividindo a tela em pequenos espaços, cada um ocupado por um objeto, isolava-os do fluxo, estabilizando-os num espaço circunscrito. Depois, esses objetos ganharam um chão, o assoalho presente em vários trabalhos e sobre o qual os objetos da casa podiam agora ocupar o seu lugar. Na perspectiva de Nise da Silveira, este foi o momento de recuperação do espaço cotidiano, acompanhado de uma reorganização do ego. Pedrosa (1980: 36) via nessas pinturas a expressão de

uma palheta brilhante em que se sobressaem vastas poltronas em verde, no centro da sala ou pelos cantos, cortinas vermelhas no alto, ao fundo ou de lado, pianos atravessados, mesas em ângulo agudo, com as naturezas mortas mais exuberantes da pintura brasileira, paredes escarlates, em ângulo aberto com outra, jarros em curvas esplêndidas, no centro de espaços fechados, tábuas em diagonal como soalhos que entram em profundidade, candelabros de cristal pendentes do alto.

Talvez, mais do que um registro das casas conhecidas na infância, o trabalho árduo com tintas e pincéis fosse o esforço para se organizar em relação ao mundo e abrir espaçamentos, vazios, por onde o ar pudesse penetrar e ele, Fernando, pudesse circular. Esforço, enfim, por constituir um território existencial. Poderíamos pensar que aí se deu uma atividade de recomposição de territórios existenciais, que desembocou em um processo criativo. Deste processo fez parte a construção de formas concêntricas com as quais Fernando encheu uma quantidade enorme de papéis. São, para Nise da Silveira, mandalas, expressão de que a força auto-curativa do inconsciente estava sendo

mobilizada. Para Pedrosa configuram verdadeiras engrenagens que, vindas do caos, buscavam uma ordem intuída.

Vemos que a pintura de Fernando não é somente um lugar onde se reflete seu mundo interior, mas um lugar no qual ele criava um mundo para habitar, um ‘em casa’ que lhe possibilitava experimentar a turbulência de suas viagens sem que se desfizesse sua consistência subjetiva, ou pelo menos não se desfizesse com muita frequência, nem com muita violência.

A arte ganhou aqui o sentido de invenção de possibilidades de vida, território privilegiado de uma individuação sempre a ser conquistada. O atelier de pintura foi para Fernando o espaço vital dentro de um espaço de mortificação que é o hospital psiquiátrico. E este espaço estava povoado de tintas, telas e pincéis, mas não só. Havia ali gente com quem podia se encontrar, por quem podia ser afetado. Neste atelier se deu a constituição de complexos de subjetivação – indivíduos-grupo-diferentes matérias de expressão-trocas inusitadas – criando múltiplas possibilidades aos artistas “*de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma se re-singularizar.*” (Guattari, 1992: 17).

De qualquer forma, Fernando habitaria sempre um espaço singular. Foi ele quem afirmou: “*Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da gente.*” (Diniz, 2000: 182).

Pedrosa (1996 [1951]) diria que sua sensibilidade não era tanto visual, mas tátil, o que se expressaria na forma como Fernando utilizava a cor em sua pintura: elas não seriam propriamente dos objetos, mas dos planos que os delimitavam e estavam sempre arraigadas à estrutura abstrata das coisas que se dispunham ao redor dele e ao seu alcance e que incessantemente o requisitavam..

Em sua obra encontramos tanto trabalhos figurativos quanto abstratos, com estruturas de composição que vão das mais simples às mais complexas, constituindo “*um caleidoscópio de imagens ora sucessivas, ora superpostas, dinâmicas e coloridas. Do espaço para o tempo, do inorgânico para o orgânico, do geométrico para o figurativo, Fernando vai tecendo seu universo.*” (Doctors, 2000: 169)

Para Pedrosa (1980), ele era o mais abstrato dos pintores do Engenho de Dentro e quando vemos figura, é sempre numa composição de inspiração cubistas. Mas, talvez, a concepção de Deleuze (1981) de figural possa nos ajudar mais do que a distinção entre figurativo e abstrato, a compreender os trabalhos de Fernando Diniz. Para o filósofo, há duas maneiras de ultrapassar a figuração e conjurar o caráter figurativo, ilustrativo, narrativo da pintura: a primeira, na direção da forma pura, por abstração; a segunda, na direção do puro figural. A forma abstrata se dirige ao cérebro; já a figura – no seu caráter figural - é a forma sensível relacionada à sensação, que está indissociavelmente voltada para sujeito e objeto num só tempo. A sensação é produzida por um mergulho no mundo no qual não há distinção entre o eu e o mundo. Quando se trabalha a partir da sensação, o que é pintado é o corpo enquanto vivido como sentindo tal sensação.

A pintura de Fernando, mais que expressão de uma subjetividade individual, se mostra poderosa por ser produzida a partir de sensações que se fazem no corpo do pintor no seu encontro com o mundo. Mário Pedrosa contou-nos que Fernando tinha uma conexão profunda com o mundo que o cercava, amava as coisas em volta dele e talvez fosse esta a razão de ter sido ele um pintor sem temática transcendente. A partir de uma experiência singular que o provocava, interrogava, pedia deciframento, ele criava signos que possuíam uma poderosa força de sustentação interna, obras que se mantinham de pé. (Deleuze e Guattari, 2001).

O corpo de Fernando devia estar constantemente sendo atravessado pela vivência de um mundo indissociado de si. Battaille (1977) chamava de poética esta relação de participação do sujeito no objeto e associava-o ao místico de Cassirer, ao primitivo de Lévi-Bruhl, ao pueril de Piaget, diferenciando-o, por outro lado, do mundo prosaico da atividade no qual os objetos são claramente exteriores ao sujeito. O paradoxo vital de Fernando era que ele devia reencontrar este mundo prosaico ou cotidiano, e ele o fez pela via da decifração da experiência poética. Tendo dado forma e expressão a essa vivência de estar misturado com o mundo, através de figuras ou de formas abstratas, Fernando fala à sensibilidade contemporânea.

É por isso que, como analisa muito bem Doctors (2002), a obra de Fernando Diniz continua nos interessando, por que na sua expressão, mesmo quando utiliza elementos da figuração, não há intermediação. O que temos aí é

uma captura pontual de uma totalidade que é desencadeada pela forma final e não o resultado de uma imagem construída por uma subjetividade. Essa pulsão de síntese dá uma autonomia à imagem perante as estruturas narrativas, conservando o campo afetivo da forma. (Doctors, 2002: 8).

Suas figuras surgem de um espaço pictórico de abstração e voltam a mergulhar nele, como se fossem testemunho da extração de formas a partir de uma matéria caótica. Em algum ponto deste percurso, Fernando encontrou a tela como espaço metafórico e a pintura como espaço de representação de mundo interno. Mas o pintor não se deteria aí. Fernando faria de sua arte - além de expressão de um processo de autoprodução colocado em marcha pela própria pintura -, pesquisa, exploração, invenção, lugar vital de agenciamentos produtores de bons encontros.

Além de trabalhar diariamente no atelier de pintura, Fernando catava papéis que encontrava no Hospital para utilizá-los como suporte daquilo que chamou de *Reciclados*. Na década de 80 recolhia lençóis do lixo do Hospital, que costurava e pintava com

múltiplas camadas de tinta, criando seus *Tapetes digitais*, trabalhos de rica composição geométrica forte e ritmada. Sobre esses trabalhos, nos conta:

Tinha um monte de roupa usada, era para jogar fora. Estava começando a pegar fogo (...), eu consegui apanhar um lençol que já estava quente mas ainda não tinha queimado. O outro estava jogado no chão cheio de terras e de folhas – eu limpei ele todo, deu para aproveitar. (...) Emendei dois: eu queria experimentar fazer um tapete bem grande; como eu ia fazer um desenho? Tem pintor que pinta por meio de pinceladas, pontos, outros com espátula e outros com o dedo. Na revista tem clichê que é feito de metal, mas eu não tinha metal. Outro jeito que tinha era o bordado mas eu não tinha nem linha nem agulha. (...) Aí pensei na tinta. Aqui não tem fábrica de tinta, mas tem tinta aí dentro; pra fazer bem feito ia demorar. Pensei nos quadrinhos, os ladrilhos, lembrei do caleidoscópio. (Diniz, 2000: 184).

Antes disso, ainda na década de 70, Leon Hirszman realizou três filmes sobre o trabalho do Museu de Imagens do Inconsciente, um deles em torno de Fernando Diniz, sua vida no Engenho de Dentro, sua obra. Num filme sensível e delicado, *Em busca do espaço cotidiano*, o cineasta abordou a retomada do espaço cotidiano por Fernando Diniz, acompanhando a perspectiva desenvolvida por Nise da Silveira (1981) em *Imagens do Inconsciente*. Acompanhamos, assim, Fernando em seu quarto no hospital, transitando por seus desolados corredores e a mais potente de todas as imagens: o vemos trabalhando no atelier, absolutamente preocupado numa atividade que o toma todo, seu corpo, sua mente, sua potência de criação.

Fernando acompanhou com atenção e entusiasmo as filmagens, interessado no processo de realização de um filme, a linguagem da imagem em movimento, a construção dos planos. Segundo o próprio artista, foi a participação neste filme que lhe despertou o interesse pelo movimento da imagem. A partir daí, passou a construir em barro enormes engrenagens feitas de luas e estrelas que chamava *Relógios do sol*. Também realizou

séries de desenho e pintura nos quais utilizava movimentos de zoom e outros elementos da linguagem cinematográfica, integrando na imagem o tempo e o espaço. Por fim, esse interesse o levou a desenvolver um projeto de desenho animado. Passou a realizar desenhos em seqüências de ação e movimento numa quantidade excepcional: um total de 42 mil desenhos. O projeto foi desenvolvido com orientação do cineasta Marcos Magalhães, resultando no filme *Estrela de oito pontas*, premiado com três IQUITOS no Festival de Gramado, além de ter recebido prêmios nos Festivais de Brasília e de Cuba.

Em cinquenta anos de atividades no Museu, Fernando Diniz realizou mais de 30 mil obras – além dos 42 mil desenhos para o filme – entre pinturas em tela, tapetes, esculturas em barro, desenhos e um filme de animação. Fernando morreu em 5 de março de 1999, aos 81 anos de idade, de cardiopatia e câncer.

Uma vida recolhida, uma vida construída num espaço de mortificação, uma vida nos limites da doença e da morte encontrando no impessoal - ali onde somos todos apenas homens - a potência de criação e de variação. A potência de reinventar a vida quando já nada mais se tem. A força de um processo de singularização que se sente por essa afirmação positiva da vida mesmo na situação de maior precariedade.

Nessa reinvenção Fernando estava às voltas com uma questão que não dizia respeito só a ele, uma questão que nos atravessa a todos: como criar territórios, que não sejam prisões, num mundo que produz incessantemente desterritorializações? Como construir um plano de consistência no qual possamos afirmar a singularidade, sem cair nos individualismos e exaltações do eu tão freqüentes no contemporâneo? Como afirmar a vida mesmo nos espaços e situações as mais precárias, criando um mínimo de terra para habitar e, ao mesmo tempo, as linhas por onde fugir?

Encarcerado 50 anos no Manicômio por estar nadando nu no mar, Fernando teve uma existência das mais nômades, viajando entre linguagens, explorando os espaços

intermediários, que não são objetivos nem subjetivos, visitando constantemente essa fronteira a partir da qual não dizemos mais eu. De toda essa viagem produziu, nas palavras de Doctors, uma pintura deslumbrante.

Não há outro adjetivo que qualifique melhor o vigor de sua imagem, que brilha com a precisão de quem constrói um abrigo para se proteger. É desse envolvimento reconfortante que trata a obra de Fernando Diniz. Há luxo. Há calma. Há volúpia nas suas imagens. (...) Sua obra é o testemunho plástico de um dos nossos maiores artistas. É a demonstração de uma construção plástica direta, precisa e preciosa de algo inominável e incomparável, que são a força e o mistério do grande Fernando Diniz. (Doctors, 2000: 177).

FINALIZANDO

O agenciamento com artistas e críticos criou para a experiência do Museu de Imagens do Inconsciente, bem como para o desenvolvimento da poética de cada um dos artistas que produziram ali, desdobramentos imprevistos. Práticas e teorias não se esgotaram nessa experiência; em torno delas todo um campo de possível foi efetuado.

Extrapolando o enquadramento inicial que tomava as obras como frutos de forças poderosas advindas do inconsciente, podemos pensar que elas são, também, produto de um determinado agenciamento, de múltiplos encontros que potencializaram essas forças e lhes deram condições de se configurar. Produto, enfim, de um dispositivo que acolheu e forneceu meios para que essas forças moldassem uma certa realidade. É claro que, se isso é verdade para os artistas do Engenho de Dentro, é também verdade para qualquer artista. Ninguém cria sozinho.

Nessa perspectiva, a experiência deste Museu encarnou e levou ao seu limite uma certa concepção da produção artística como expressão de uma dada subjetividade, que marcou fortemente a arte a partir do romantismo, e da qual Mondrian e uma vasta

linhagem da arte concreta buscaram se libertar. Diante de Diniz e Palatinik, estamos diante de dois artistas que tendo passado pelo atelier de pintura da STOR – em lugares diferentes e por razões diferentes -, tematizaram também de forma bastante diferente, esta que é uma questão de toda a arte moderna.

Como captou a sensibilidade de Palatinik, a experiência do Engenho de Dentro levava ao limite a ideia de uma arte como expressão do mundo interno dado, o que, por um lado, desembocou no esgotamento dessa visão, mas por outro, avançando para além dela, fez com que ela bifurcasse e abrisse não uma, mas múltiplas possibilidades de experimentações estéticas e clínicas. Palatinik, desenvolveu sua poética a partir de uma linhagem construtiva que, na visão de Flávio Carvalho, se fez na altura e na pureza daquilo que é cerebral. Ligado a uma tendência que buscava a desindividualização da arte, acabou por encontrar a singularidade de uma experiência perceptiva e de um caminho próprio.

Fernando Diniz, a partir de um acontecimento que dissolveu seu eu e fez desmoronar seu território, seu espaço cotidiano, construiu - sobre essa linha fronteira na qual uma vida disputa com a doença, a miséria, a morte e auxiliado por um dispositivo mobilizador da potência vital - um plano de consistência para as singularidades que foram disparadas naquele acontecimento. Desenvolveu sua poética no interior de uma proposta terapêutica que tomava a arte como expressão da subjetividade. Estava, como diria Flávio de Carvalho, ligado à arte do impuro, do abissal, das profundezas do inconsciente. Mergulhado nesse caos, nesse abismo, retirou as forças para traçar na superfície um novo mapa de sentido. Do eu imobilizado em seus vividos psíquicos, ele saltou para o mais impessoal, para habitar um lugar de criação, ativar um modo de vida e criar uma consistência para a sua errância que se deu, por cinquenta anos, dentro de um hospital

psiquiátrico. Passagem do aprisionamento na interioridade solipsista para um agenciamento coletivo que cria consistência para o que se passa entre dois ou mais.

“Assim se esclarece que a grande saúde se conquistou na doença, que faz da saúde uma afirmação e uma metamorfose, não um estado e uma satisfação.” (Badiou, 2000: 164).

6. ISSO É ARTE?

Uma questão permanece e insiste quando se vai falar de obras que foram produzidas na vizinhança com a clínica ou, de qualquer modo, fora do espaço instituído da arte e muitas vezes - o que é mais grave para alguns -, sem a intenção de fazer arte: **isto é arte?**

Esta questão não é só formulada diante dos trabalhos de pacientes de Hospitais Psiquiátricos, mas é uma questão que a própria modernidade na arte coloca. Celso Favaretto (In: Santos, 2000) esclarece a arte moderna e contemporânea coloca em questão uma imagem de arte fixada pela tradição romântica, que identifica arte com obra-prima e a relaciona às idéias de harmonia, acabamento e unicidade. Ao colocar em questão essa imagem, a arte do nosso tempo gera estranhamento e exige um outro modo de ver a arte: um olhar produtivo e que pergunta, “Então isso também é arte?”.

Para Favaretto esta é a grande pergunta moderna, instaurada quando a arte se tornou um grande campo de jogo que abriga experimentações variadas e que estende o próprio campo da arte para outros espaços até então inexplorados.

No entanto, a formulação da pergunta nesses termos diante de desenhos ou pinturas como as que foram produzidas no Engenho de Dentro, implica pelo menos duas ordens de pensamento. Em primeiro lugar, essa pergunta pode ser formulada porque há um olhar que, partindo do universo da arte, se debruça sobre essas produções que lhe são

exteriores e lhes confere algum índice de valor. Mas, se a pergunta, é formulada é também porque esses objetos não são imediatamente artísticos. E por que não? Porque a forma como foram produzidos, os espaços em que foram produzidos, não estão incluídos no sistema da arte e, portanto, a pergunta implica também que essas obras colocam em questão este mesmo sistema. Em resumo, não só estamos diante de produções que utilizam a matéria e a linguagem da arte, como muitas vezes produzem rupturas nesta mesma linguagem; são objetos criados que mobilizam a sensibilidade, inquietam, nos põem a trabalhar, pois não formulamos essa pergunta diante de qualquer rabisco, imagem, linha, forma, frase que encontramos num cotidiano povoado de estímulos visuais, sonoros, gráficos.

No texto “O limiar da arte” Donatella Righetti (1970), explora as relações entre “*expressões de tipo artístico e doenças mentais*”, e pergunta a um psicanalista, um psicólogo e um crítico de arte se “*no caso de pinturas ou desenhos realizados por doentes mentais, podemos falar de obras de arte*”.

A resposta do crítico de arte Gillo Dorfles à pergunta de Righetti (1970: 48) não deixa dúvidas, ele toma partido de uma dessas vertentes: “*a obra de arte não pode ser definida como tal, se não existe uma técnica e uma vontade precisa de fazer uma obra de arte.*” Quando solicitado a proferir um juízo estético sobre alguns quadros produzidos por esquizofrênicos, se negou a fazê-lo dizendo que *essas obras teriam valor puramente diagnóstico, terapêutico, catártico. Sobre as estereotipias e repetições do mesmo motivo presentes nessas obras e também na pintura moderna eram freqüentes, diz que “o artista chegou, neste caso, a uma rarefação do próprio mundo através de pesquisa consciente, racional. Não me parece que possamos tecer comparações*”. Terminou por concordar com a entrevistadora quando esta concluiu, a partir do que o crítico havia dito, que para julgar uma obra teríamos que saber quem a realizara. (In: Righetti, 1970:48).

Porém, sabemos que, o que hoje classificamos como arte, está submetido a um regime de valor que é próprio do nosso tempo e, portanto, nem eterno, nem universal. Podemos reconhecer hoje arte e objetos de arte em todas as civilizações, grupos, tribos, como o fez Mário Pedrosa; onde há homem, há arte. Mas esse reconhecimento se dá com as lentes do nosso tempo, por que entendemos arte de uma certa maneira, definimos e classificamos esta atividade humana a partir de um certo código.

Para muitos povos aquilo que hoje encontramos e, maravilhados depositamos neles o mais alto valor artístico, era uma forma de atravessar uma montanha⁷, um utensílio para preparar uma comida, ou uma forma de tentar controlar magicamente as intempéries do mundo, os deuses, os inimigos, os animais.

A definição de algo como objeto de arte depende de parâmetros circunstanciais e datados. Mas o que faz uma determinada produção pertencer a um universo de sentido e não a outro? O que faz com que um objeto qualquer passe a ser compreendido e percebido como uma obra de arte?

No mundo contemporâneo estamos às voltas com inúmeras definições de arte e tentativas de compreender essa esfera da criação humana. No livro *Arte é o que eu e você chamamos arte*, Frederico Morais (1998) nos apresenta 801 definições de arte e do sistema da arte. Mas mesmo que possamos definir arte de infinitas maneiras ou ainda que não consigamos defini-la de maneira alguma, nossa cultura toma alguns objetos criados como arte e outros não. Pudemos acompanhar, ao longo desse trabalho, que o território coberto por essa categoria se deslocou para abranger em seu interior, mesmo que de forma categorizada como arte bruta, arte virgem, arte dos loucos ou arte incomum, algumas produções de algumas pessoas-margem. Vimos que houve uma transformação da crítica

⁷ Deleuze e Guattari (1997b) citam em “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra” um texto de Elie Faivre sobre um povo itinerante da Índia que em sua passagem pelo interior de montanhas de granito ia deixando para trás, esculpidas nas rochas, formas magníficas.

de arte em relação às produções ocorridas fora do espaço institucional da arte, em especial aquelas ligadas à situação de internamento associado à loucura. Mas se isso implica uma ampliação da concepção de arte que, de forma mais ou menos clara, passou a comportar produções estéticas marginais, indica também, e principalmente, uma mutação na sensibilidade contemporânea.

De alguma maneira, como nos sugere Peter Pelbart (1998: 66), o desafio que atravessa o projeto estético contemporâneo de “*presentificar o excesso do impresentificável, utilizando o informe como indício desse mesmo impresentificável*”, pedindo uma estética fragmentária, complexa, feita de fluxos, atravessa, também, algumas experimentações estéticas que se fazem na fronteira da clínica ou da patologia e que evocam dor e colapso, além de metamorfoses e intensidades sem nome.

Esses atravessamentos revelam uma mutação da sensibilidade contemporânea, que possibilita outro olhar sobre as obras produzidas na fronteira com o campo clínico. Essa mutação provocou um deslocamento nas relações entre arte, loucura e clínica no contemporâneo. Como se, de alguma forma, cada um desses campos, como blocos monolíticos e isolados do conjunto das práticas sociais, houvesse sido implodido e se abrisse para múltiplas conexões.

De certa forma, é como se o investimento artístico feito na produção dos loucos tivesse contribuído para libertá-los, ao menos um pouco, de carregar uma desterritorialização que a sociedade não comporta, e tivesse ajudado a espalhar essa desterritorialização, fazendo com que se busque o processo esquizo na imanência do processo criador, e não numa entidade nosológica que é também exterioridade cultural.

Nesse processo, a loucura encontrou uma linha de fuga que extrapola o campo de uma interioridade subjetiva; a arte, uma segunda linha, que pode levá-la para espaços que extrapolam o campo de uma atividade delimitada e autônoma; a clínica, uma terceira

linha, que pode levá-la a extrapolar o domínio do patológico. Do mesmo modo, a relação entre os campos também foi deslocada. A arte não estará mais interessada na loucura como entidade psicopatológica, mas numa certa forma de produção esquizo, uma desterritorialização que fica adensada nos esquizofrênicos.

Segundo René Scherer (1999), o lugar da arte é, hoje, esse lugar do resíduo que compreende as anomalias da vida humana irreduzíveis a um modelo ideal. Anomalias, que se afastando do normal, nos permitem a pesquisa de uma utopia, no sentido da não-aceitação da realidade reduzida a seus aspectos objetivos. A arte é pensada, assim, em sua dimensão utópica – concebida como abertura a possíveis –, que promove o reencontro com o mundo da vida, para além ou aquém dos artifícios que o encobrem, e com o homem em seu corpo vivente e sempre precário. Nesse sentido, anomalia, precariedade e inacabamento encarnam forças de resistência à modelização dos funcionamentos e dos corpos e se aproximam instigadoramente da arte, seja do produto artístico, seja do processo de criação. A clínica, nesta nova configuração, é aquela que se faz no território. Ela não está voltada para a remissão dos sintomas, mas para a promoção de processos de vida e de criação, e poderá comportar uma outra saúde. Não uma saúde de ferro dominante, mas uma irresistível saúde frágil, como diria Deleuze (1997), marcada por um inacabamento essencial que, por isso mesmo, pode se abrir para o mundo; “uma saúde tal, que não somente se tem, mas que constantemente se conquista ainda, e se tem de conquistar, porque se abre mão dela outra vez, e se tem de abrir mão!” (Nietzsche apud Vieira, 2000, p.15).

Em consonância com alguns movimentos na arte, algumas práticas clínicas, que utilizam atividades artísticas deslocaram a ênfase do produto e da visão deste como expressão de um universo interior já existente, para investir na ideia de indissociabilidade entre o processo e seus múltiplos produtos. Esses produtos podem ser materiais e

imateriais: obras, quase-obras, acontecimentos e efeitos sobre os corpos que criam signos a serem decifrados. Na decifração desses signos se produz vida, se produz subjetividade.

O sentido de fazer obra, aqui, é o de encontrar ferramentas para a recomposição de universos existenciais e para uma produção mutante de enunciação (Guattari, 1992). Para essa clínica, marcada pela ideia de desinstitucionalização, não interessa o sistema da arte ou a arte institucionalizada, mas os procedimentos artísticos associados a uma arte do efêmero e do inacabado, que comporte as desterritorializações e os desequilíbrios dos sujeitos dos quais se ocupa.

Quanto aos sujeitos criadores – aqueles que diriam, com Artaud apud Encontro (1992), “não temos nada a ver nem com a arte nem com a beleza. O que procuramos é a emoção interessada. Um certo poder de deflagração ligado aos gestos e às palavras” –, bem, esses continuam agarrados por um conjunto de impossibilidades, escavando saídas, criando possíveis, buscando construir linhas de fuga que, por fim, servem para todos nós. Pois, como diria Drummond: “o problema não é inventar. É ser inventado, hora após hora, e nunca ficar pronta nossa edição convincente.”