

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Maria Ramiro Melo Negreiros

O furo no design, a prática estética para nada

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de pós-graduação em Design do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Denise Portinari

Co-orientador: Prof. Jorge Langone

Rio de Janeiro
Junho de 2020



Maria Ramiro Melo Negreiros

O furo no design, a prática estética para nada

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Denise Berruezo Portinari

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Jorge Langone

Co-orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Raissa de Góes de Medeiros Rapozo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio

Arturo Daniel Chicano Jimenez

Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso - PUCV

Fernanda Ribeiro Coutinho

Rio de Janeiro, 23 de Junho de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Maria Ramiro Melo Negreiros

Graduada em Design de Comunicação Visual na PUC-Rio em 2017. Cursou Graphic Design na Middlesex University, Londres em 2015-2016. Trabalha com artes visuais e investiga a relação com a psicanálise desde 2017.

Ficha Catalográfica

Negreiros, Maria Ramiro Melo

O furo no design, a prática estética para nada / Maria Ramiro Melo Negreiros ; orientador: Denise Berruezo Portinari ; co-orientador: Jorge Langone. – 2020.

77 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2020.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Arte. 3. Angústia. 4. Representação. 5. Psicanálise. I. Portinari, Denise Berruezo. II. Langone, Jorge . III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

CDD: 700

Às minhas amigas, Luciana Pieri e Elizabeth Franco.

Agradecimentos

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

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Design e Sociedade da PUC-Rio por ter acolhido a minha pesquisa.

Agradeço ao Laboratório de Representação Sensível (LaRS), e, em especial, à minha orientadora Denise Portinari, por ter me incentivado a realizar esse trabalho.

Aos professores que me inspiraram e me deram suporte: Arturo Chicano, Jorge Langone, Rosana Kohl Bines, Frederico Coelho, Isabel Oliveira, Alberto Cipiniuk, Leila Danziger.

Agradeço aos meus colegas do Grupo Barthes: Pedro Caetano Eboli, Eva Célem, Patrícia Ferreira, e especialmente Elizabeth Franco, quem me ajudou muito ao longo da pesquisa e se tornou uma grande amiga e companheira de estudos.

Agradeço aos meus amigos que me apoiaram durante esse percurso. Em especial Luciana Pieri, quem sempre teve paciência em colocar pulgas atrás da minha orelha. A Nickolas Borba, quem me encorajou a ingressar no Mestrado. À Verônica Horniansky, quem sempre me deu grande apoio mesmo distante. A Luiza Bandeira, por todo apoio e risadas entre estudos. A Victor Hugo Guinho, quem me ajudou a acreditar em mim mesma mesmo em tempos obscuros. E à minha analista, Marina Sereno.

E aos meus pais Elisa Reis e Fernando Negreiros, que sempre me deram todo amor e carinho para eu me tornar quem sou.

Resumo

Negreiros, Maria; Portinari, Denise Berruezo (orientadora). **O furo no design, a prática estética para nada**. Rio de Janeiro, 2018. 117p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação visa discorrer sobre a trajetória da pesquisadora ao se deparar com um objeto impossível, com um problema insolúvel: a angústia. O afeto expõe a falta e, por isso, representá-lo é um processo fracassado, faltoso, e que excede a representação. Amparada nos conceitos psicanalíticos, a pesquisa elabora um caminho possível de tangenciar um buraco, um percurso pela falha. A falha de pôr em cena o que escapa, de explicar o que é incompreensível, de controlar o que não tem limite. Esse processo culminou em uma metodologia que lida com a negatividade da coisa, que destrói o que se mostra como assertivo, que busca contornar o buraco para visualizar o vazio. A prática artística se mostrou uma ferramenta capaz de elaborar a angústia e tensionar a relação entre ausência e presença.

Palavras-chave

Arte, angústia, representação, psicanálise

Abstract

Negreiros, Maria; Portinari, Denise Berruezo. **The hole in design, aesthetic practice for nothing** - Rio de Janeiro, 2021. p. – Dotoed Thesis – Departamento de Artes & Design, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research aims to investigate the relation between anxiety [*angst*] and representation. Through the artistic journey, the researcher developed a method to trace the hollowness. Using psychoanalysis tools, the comprehension of *angst* as an estructural part of being was possible, therefore the emptiness is a fundamental part of every creative action.

Keywords

Art, anxiety, oblivion, representation

Sumário

1	Introdução	21
1.1	Metodologia	
1.2	Por que representar o que não é representável?	26
1.3	Angústia	27
2	O furo no design	31
2.1	Design como atividade tampadora de furos	31
2.2	O design é uma área de conhecimento que visa produzir saberes através da prática estética-projetual de configuração da cultura material	32
2.3	Tendo em vista a dimensão estético-política do design nas sociedades de consumo, como pensar sua ação de forma responsável pelos valores materializados?	36
2.4	A partir do nó, é possível criar	37
2.5	Irrepresentáveis (2017)	43
3	Vazio: percurso e saúde mental	50
3.1	O ECT	50
3.2	Retorno (2018)	53
3.3	Deriva em Vargem Grande	53
3.4	dexisti (2018)	57
3.5	Relato Testemunhal	61
3.5	Exposições realizadas	63
4	A prática estética para nada	67
4.1	Oficina “O quê fazer com os restos?” na Casa Verde (2019)	67
4.2	A pesquisa que cria nada, cria algo?	73
5	Do estranho ao familiar, do familiar ao estranho	74
6	Referências Bibliográficas	76

Lista de figuras

Figura 1 Buraco Negro, National Science Foundation, 2019	22
Figura 2 Nó borromeano, Seminário XX, Lacan	38
figura 3 Fragmento de um campo III, Alice Moceli, 2007-2010	41
Figura 4 In search of the Miraculous, Bas Jan Ader, 1975	42
Figura 5 Alguns resultados da oficina, Maria Ramiro, 2017	44
Figura 6 manifesto dos irrepresentáveis, Maria Ramiro, 2017	45
Figura 7 irrepresentáveis, Maria Ramiro, 2017	46
Figura 8 Página do manifesto dos irrepresentáveis, Maria Ramiro, 2017 (1)	47
Figura 9 Página do manifesto dos irrepresentáveis, Maria Ramiro, 2017 (2)	47
Figura 10 A casa estava lá, Vargem Grande, RJ, 2018	54
Figura 11 O portão verde, Vargem Grande, RJ, 2018	55
Figura 12 Espiada, Vargem Grande, RJ, 2018	55
Figura 13 A vida é a crisálida do nada, Vargem Grande, RJ, 2018	56
Figura 14 Outras cenas, Vargem Grande, RJ, 2018	57
Figura 15 dexisti iii, frame do gif, Maria Ramiro, 2018 (1)	58
Figura 16 dexisti iii, frame do gif, Maria Ramiro, 2018 (2)	58
Figura 17 dexisti iv, frame do gif, Maria Ramiro, 2018 (1)	59
Figura 18 dexisti iv, frame do gif, Maria Ramiro, 2018 (2)	59
Figura 19 dexisti vii, Maria Ramiro, 2018	60
Figura 20 Exposição Nós Utópicos, UFJF, Minas Gerais, 2019 (1)	64
Figura 21 Exposição Nós Utópicos, UFJF, Minas Gerais, 2019 (2)	64
Figura 22 Exposição no Museu da República, Catete, RJ, 2019 (1)	65
Figura 23 Exposição no Museu da República, Catete, RJ, 2019 (2)	66
Figura 24 Quadrado azul sobre vermelho, Casa Verde, RJ, 2019	70
Figura 25 Escritos esquecidos I, Casa Verde, RJ, 2019	71
Figura 26 Escritos esquecidos II, Casa Verde, RJ, 2019	72

Angústia

Tortura do pensar! Triste lamento!
Quem nos dera calar a tua voz!
Quem nos dera cá dentro, muito a sós,
Estrangular a hidra num momento!
E não se quer pensar! ... e o pensamento
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós ...
Querer apagar no céu – ó sonho atroz! –
O brilho duma estrela, com o vento! ...
E não se apaga, não ... nada se apaga!
Vem sempre rastejando como a vaga ...
Vem sempre perguntando: “O que te resta? ...”
Ah! não ser mais que o vago, o infinito!
Ser pedaço de gelo, ser granito,
Ser rugido de tigre na floresta!

Florbela Espanca

1

Introdução

O relato da pesquisa desenvolvido nesta dissertação tem um tom intimista. Desejo aqui contar sobre o processo que se iniciou em 2017, anterior ao ingresso no programa de Pós Graduação em Design na PUC-Rio. Neste ano, estava finalizando a graduação em design na mesma instituição e pela aproximação com a psicanálise, minha colega Eva Célem me proporcionou um encontro com a Professora Denise Portinari. Na época eu buscava representar a angústia – temática central da pesquisa - pelas ferramentas de design, como se fosse possível chegar à uma solução imagética ou projetual dessa coisa estranha que todos sentimos. Denise Portinari me colocou a questão “por que você quer representar algo que é definido pela não representação?” Depois de três anos a pergunta ainda prevalece, sempre apontando alguma outra direção pela qual meu pensamento deve percorrer. Portanto, considero esta não apenas a questão primordial, como também, o principal questionamento por onde esta dissertação visa discorrer.

A angústia é esse objeto estranho, sem forma, caracterizado pela falta. Estudá-la se dá pelas beiradas, ao redor deste vazio. Não é possível transformá-la em objeto de estudo, já que é frustrante e esquivo tentar fixá-la em uma forma. Por tal questão, as dificuldades de estudar o assunto se iniciaram ao entender que era apenas possível pesquisar sobre a angústia tangenciando, criando contornos turvos através de um percurso ao redor desse buraco. Na psicanálise, a angústia é compreendida como objeto causa de desejo, objeto que presentifica a ausência (LACAN, 1962-1963/2005). Sua presença atormentadora causa no sujeito uma sensação de vazio, vazio que enche o peito, que sufoca, aperta e preenche com a falta.

Em 2019, a Fundação Nacional de Ciências (National Science Foundation), no projeto Event Horizon Telescope, pela primeira vez conseguiram fotografar um buraco negro. O buraco negro é invisível, não se deixa ser fotografado, porém concentra uma força gravitacional que puxa tudo ao seu redor, criando assim, um espectro brilhante de matéria acelerada. Analogamente, sugiro realizar uma aproximação com o afeto da angústia, já que não é possível enxergar o seu cerne, apenas o que gira em volta dele. Sendo assim, a dissertação buscou dar contorno ao afeto e, ao redor desse buraco, encontrar outros caminhos possíveis. Levando em consideração que a pesquisa parte do campo do design, como utilizar as ferramentas disponíveis para tangenciar o vazio?

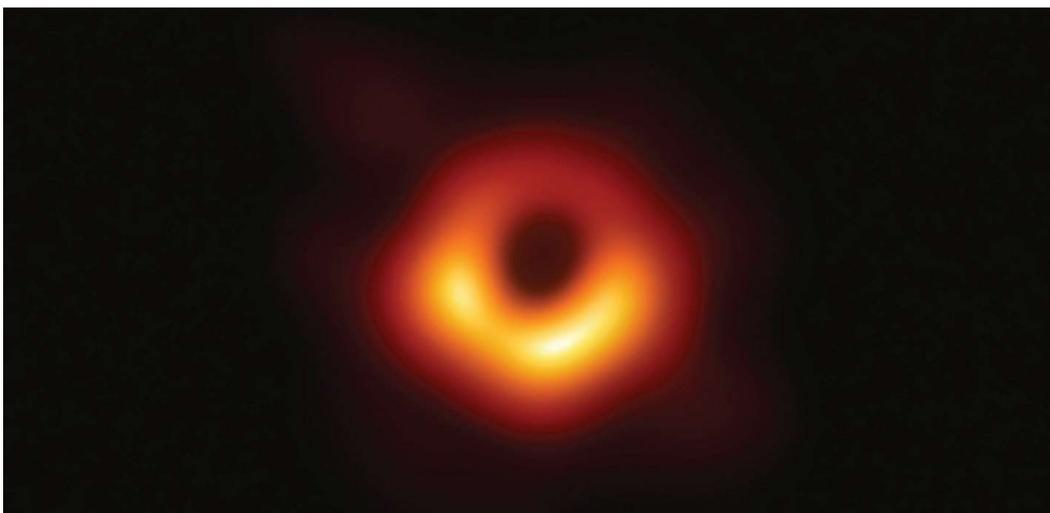


Figura 1: Buraco Negro, Event Horizon Telescope, National Science Foundation, 2019

O status desse objeto-causa de desejo é o de uma anamorfose. Uma parte da imagem que, olhada bem de frente, aparece com um borrão sem sentido, assume os contornos de um objeto conhecido quando mudamos de posição e olhamos a imagem de viés. A ideia de Lacan é ainda mais radical: o objeto-causa de desejo é algo que, visto de frente, não é coisa alguma, apenas um vazio: só adquire os contornos de alguma coisa quando visto de esquelha. (ZIZEK, 2010, p.85-86)

Posta essa indagação inicial, a pesquisa se enveredou ao longo do mestrado em tentar encontrar outras formas que permitissem abordar esse vasto assunto: a angústia. Por se tratar de um tema extenso, a angústia pode ser abordada através de inúmeras lentes. O meu percurso acadêmico me levou a contornar esse objeto pela via do design, utilizando as ferramentas da minha profissão para elaborar oficinas e manipular imagens, e em retorno, contribuo com um olhar crítico para essa área. Apenas com o auxílio da visão da psicanálise, foi possível compreender que a angústia é incompreensível e portanto, demanda uma outra forma de lidar com o que está além. Assim, elaborei através da prática artística um caminho de expressão, uma forma de dar vazão a tal afeto, mesmo que o resultado não possa ser replicado ou mensurado. O resultado pode ser faltoso, pode ser fracassado, no entanto há no fracasso a beleza do erro, há no vazio a presença criadora, há no nada a potência para ser tudo. Assim sendo, espero esclarecer, primeiramente, que essa dissertação não pretende totalizar um saber, orientar um caos, tampouco tampar um furo. O que é esperado do trabalho aqui apresentado é expor o furo, trabalhar com “nadas”,

exercitar o fracasso e devanear sobre o vazio.

A angústia é um assunto complexo e abrange diversas questões ontológicas, questões que tocam quem somos e onde estamos. Há inúmeros estudos dentro das ciências humanas por onde poderia abordá-la, além de outras ferramentas teóricas que poderiam me auxiliar na pesquisa, porém não foram incluídas aqui. Assim, convém apontar os furos, fazer cortes e explicitar outros caminhos possíveis. Como, por exemplo, no campo da estética, por onde poderia estudar melhor a relação de afetação e angústia na arte. O filósofo Rancière (2012) questiona se o irrepresentável existe ou se é possível colocá-lo em cena por outros modos de arte, os quais se incluem dentro do Regime Estético. Por se tratar de conceitos amplos, e a fim de não reduzir suas teorias, os quais demandariam um aprofundamento em seus estudos, não serão apresentados nesta dissertação .

O campo da arte, relacionado à angústia e esquecimento, também é vasto, tendo inúmeros trabalhos que aqui poderiam ser aludidos. Como, por exemplo, o trabalho de Leila Danziger exposto na exposição Hiatus (2017-2018), sediado onde outrora havia sido um espaço de tortura no terceiro andar do prédio do Deops, em São Paulo (1940-1983). Perigosos, subversivos, sediciosos [Cadernos do povo brasileiro] trabalha com imagens dos desaparecidos durante a Ditadura Militar, onde a artista explora o esquecimento e o apagamentos dessas vidas. Há também a artista Piti Tome, que elaborou o projeto 90 tentativas de esquecimento, apagando memórias de pessoas esquecidas através de sobreposições em fotografias antigas. Ambos trabalhos possuem grande conexão com o tema abordado, além disso, se assemelham à forma como manipulei as imagens nos trabalhos artísticos, deixando aparecer a negatividade, sustentando uma lacuna, mostrando a falta.

Dentro dessa temática da angústia, seria possível traçar outros caminhos no campo da filosofia e sociologia. Entretanto, não será feita uma análise dentro dessas óticas. Tanto o vazio quanto o nada são questões presentes nas obras de Heidegger. Seria possível ter outra perspectiva acerca da negatividade utilizando este autor. Ademais, poderia fortalecer a crítica ao design por um viés marxista, relacionando a produção de objetos de design com a produção de mais valia, tecendo uma relação entre angústia, desejo e a prática do design. E ainda, poderia fundamentar a prática artística e estética, relacionando-a com o conceito de práxis.

Além desses caminhos possíveis, poderia ter me amparado em outros trabalhos para pensar a angústia e a representação, como Imagens apesar de tudo, de Georges Didi-Huberman (2003). Assim como poderia ter utilizado relatos do Primo Levi, ou poemas de Paul Celan. E apesar do vasto estudo em Foucault, que minha

orientadora e grupo de estudos abordam, não foi incluída a relação entre a loucura e a nossa sociedade. Tampouco serão abordados os modos de subjetivação, que seriam valiosos para analisar tanto a prática artística quanto o design.

Portanto, apesar do interesse em outros autores, optei por um recorte da angústia pela psicanálise, visando trabalhar os conceitos através da prática artística. Apesar de ser um campo desconfortável, por ser relativamente recente os meus estudos nessa área, foi por onde eu me interessei a princípio. A psicanálise me ajudou de inúmeras formas, em suma, posso dizer que mudou como eu enxergo o mundo. Além de ser impossível compreender tudo - e tudo bem não entender - também mudou a relação entre eu e o outro, entre a angústia que sinto e meu trabalho. Compreendi que não há dentro e fora, o que considerava interno era na verdade um atravessamento. Somos atingidos, perpassados e constituídos por nosso entorno e grande parte dessa visão veio a partir da leitura do texto *O estádio de espelho* (1998), de Lacan.

Ademais, me amparei na prática artística para manipular o incompreensível. Tendo em vista que a angústia é algo incapturável, um excesso, a minha prática artística buscou delinear essa coisa fugidia. Ainda que o processo culmine na falta, é pela via da representação que é possível se contornar o que sobra. Esse jogo cria um diálogo entre representação e o que é irrepresentável. O ponto defendido aqui tensiona esses dois eixos, pois há algo que escapa, e denomino-o como irrepresentável. Contudo, ao contorná-lo e nomeá-lo estou representando algo, ou representando que algo não está ali. Assim, esse objeto da falta pode ser representado pelo seu contorno ou ele é, com um buraco negro, massivamente invisível?

Essa tensão está presente em todos os trabalhos artísticos que desenvolvi desde 2017. De forma objetiva, o percurso da pesquisa iniciou com os questionamentos oriundos do projeto *irrepresentáveis* (2017). Os quais foram o ponto de partida para o ingresso no Mestrado, em 2018. A conclusão da graduação em design levantou questões sobre as formas de representação durante as tentativas de materializar a angústia. E a partir dessa problemática, foram feitos inúmeros processos de impressão e manipulação das imagens para destruí-las cada vez mais, até chegar a pilhas de imagens despojadas de sentido e um volume grandioso de restos. Ao longo do processo de criação (destruição) das imagens, tudo aquilo que era muito estranho, que me desagradava visualmente, foi guardado em uma pasta identificada como “restos”. Posteriormente a conclusão do projeto *irrepresentáveis*, compreendi que a pasta de restos está muito mais próxima ao afeto da angústia do que a pasta que apresentei como resultado final do projeto. Dentro dessa última, havia o manifesto dos *irrepresentáveis*, esse impresso possui forma e pôde ser apresentado. Porém os

restos são inomináveis, não possuem forma ou ordenação, materializam todo fracasso do processo criativo, tudo que ficou de fora do que, anteriormente, considerei como “apresentável” .

No ano que ingressei no Mestrado, desenvolvi o trabalho *dexisti*, o qual foi uma resposta artística a um momento difícil e que me trouxe muita angústia. Nesse mesmo período, procurei ampliar meus estudos em psicanálise e criar um ferramental teórico no qual pudesse me amparar. No ano seguinte, procurei elaborar e expor o trabalho que havia desenvolvido anteriormente. E por fim, frequentei e participei de uma oficina de artes no Núcleo de Assistência em Saúde Mental Casa Verde, onde ofereci uma oficina para manipular o material que restara dos meus processos artísticos.

Ou seja, dois anos após o início desse percurso, os restos retornaram. Foram expostos e dispostos para serem manipulados por um grupo de pessoas. Ao longo de todo o percurso da pesquisa, há pontos que se repetem. Tanto no início, quanto no final, foram feitas oficinas com pessoas distintas. Há materiais que sobraram, que restaram e emergiram novamente. Há reiteradamente o descarte de imagens, apagamentos e esquecimentos. Mas também há materialização, representação e resignificação. Há constantemente, uma luta para dar contorno ao que escapa, para nominar o que está além e colocar em cena o que não é possível de se ver.

1.1 Metodologia

Nós que somos das encruzilhadas desconfiados é daqueles do caminho reto. (SIMAS e RUFINO, 2018, p.24)

A dissertação parte das experimentações desenvolvidas no projeto irrepresentáveis como prática de materializar o que é incapturável. A partir da tentativa de representar a angústia, elaborou-se o problema da pesquisa na impossibilidade de tal ação. A experiência artística visual mostrou-se uma busca infinda atrás de um objeto ausente, um buraco, um vazio. A partir da dificuldade em se chegar a uma representação almejada, a dissertação se propõe a refletir sobre os efeitos dessa impossibilidade. Portanto, a dissertação contempla essa questão refletindo que tipo de conhecimento é produzido a partir desse problema.

Por todos os resultados serem descartados, cria-se um movimento de pesquisa e de elaboração dos conceitos estudados onde nunca se chega a um lugar suficientemente explícito, explicativo e positivizável sobre o conhecimento gerado. Assim, eu e minha orientadora chegamos ao que denominamos de metodologia da negatividade, um método que descarta o que é afirmativo, se agarra na incerteza, se posiciona em um não-lugar e não pretende criar uma verdade, tampouco delimitar um objeto.

Portanto, a pesquisa tem dois caminhos paralelos, um através da prática artística, por meio de uma busca incessante atrás do objeto perdido, que sempre resulta na falta e se reitera pelo mesmo motivo. Criando assim, esse jogo de descarte das possíveis soluções imagéticas. Outro caminho se deu pela pesquisa bibliográfica, visando traçar uma relação entre a prática e conceitos vastos. Visto isso, a angústia, o vazio e o nada são problemas ontológicos que desestruturam a configuração do nosso mundo, do ser e da linguagem.

O eixo que estrutura as diversas questões do texto é o furo. Inicialmente, a ação que perfurou a superfície lisa e brilhante do design, deixou um rastro, um buraco, um vazio por onde adentrei, me debrucei para delinear qual a função, qual propósito e como lidar com esse furo. O furo no design é uma pesquisa que visa analisar a relação da angústia com a representação, e portanto questiona se é possível tornar presente o que se mostra reiteradamente como uma falta.

O recorte feito no assunto deriva das limitações presentes no ato de pesquisar e do sujeito pesquisador. E devido às implicações no próprio corpo da pesquisadora, torna-se indissociável o desenvolvimento da pesquisa das experiências e afetações sentidas por mim. Sendo assim, a voz no texto transitará entre relatos, aproximando o leitor do que vivi, e pelo uso de figuras de linguagem, permitindo que o texto assumira formas mais poéticas, contrapondo com outros trechos teóricos.

1.2

Por que representar o que não é representável?

A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. (SIMAS e RUFINO, 2018, p.24)

Ao longo da pesquisa, indaguei a relevância em desenvolver este trabalho dentro da área de design, durante o contexto que estamos vivendo. Por se tratar de

uma área da ciência relativamente nova, onde as pesquisas giram em torno de uma manutenção da produção de bens de consumo, pensar na contramão da produtividade é um caminho insatisfatório e desajustado. Portanto, considero que a importância desta pesquisa para o campo de atuação, é, em suma, trazer uma crítica para a prática do design, apontando furos e mostrando outros caminhos possíveis de se lidar com buracos. Não há uma fórmula, ou um resultado possível de ser replicado, há uma outra forma de pensar e ver o mundo, esta que apreendi a partir do espectro em torno da angústia.

Ao desenvolver a “pedagogia das encruzilhadas”, Simas e Rufino (2018) estão apontando para uma outra forma de enxergar o mundo, forma esta que está relacionada à ancestralidade dos autores e que foi excluída da lógica normativa. Lógica baseada na razão, no enquadramento de conceitos e na legitimação dos saberes por instituições, que ainda perpetuam as formas dominantes da nossa sociedade. Em uma das exposições do trabalho *dexisti*, realizada em 2019, fui interpelada por uns dos artistas/ouvintes que me apontou a relação entre Exú e o vazio. Exú é o mensageiro e, portanto, habita entre dois mundos, habita entre-mundos, habita o vazio. Porém a noção de vazio nas religiões de matrizes africanas tem presença, é um vazio que tem possui algo, é um vazio que pode ser habitado.

Haveremos de nos inspirar em Exu para praticarmos estripulias nos conhecimentos, na vida e na arte. Exu é caminhante, vagabundeia pelo mundo, **na importante missão de dotar-se, paradoxalmente, de potentes irrelevantias**. (SIMAS e RUFINO, grifo nosso, 2018, p.23)

Espero que por meio dessa pesquisa, possamos nos atentar às “potentes irrelevantias”. Dar espaço às falhas, compreender a importância de acolher os espaços vazios, pois é a partir da lacuna que podemos nos movimentar, é por onde temos a verdadeira capacidade de reordenação do mundo em que vivemos.

1.3

Angústia

Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é, e nunca se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem de ter angústia – e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai. Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda. (LISPECTOR, 1984, p. 693)

A angústia é um afeto comum a todos. Um vazio no âmago, o “desamparo de estar vivo”, a incerteza diante da escolha, um buraco que tentamos preencher. “O que esperávamos, afinal de contas, e que é a verdadeira substância da angústia, é o aquilo que não engana, o que está fora de dúvida”, diz Lacan (1962-1963/2005) por se tratar dessa coisa assustadora que expõe a falta, põe presente a ausência, como se cada um de nós tivesse seu próprio buraco negro para contornar. Este afeto arrebatador não possui forma, ou seja, não há um significante a altura. Segundo Freud (1916-1917/1976), a angústia permanece solta na inconsciente, podendo se ligar eventualmente a significantes e manifestar-se também, como forma de medo. Conforme sua elaboração do conceito de angst, e as diferenças entre angústia real, medo e terror.

O primeiro uso da palavra - que se tem registro - foi quando filósofo Sören Kierkegaard, em sua obra *Begrebet Angst* (O Conceito de Ansiedade) datada em 1844, define angst em comparação ao sentimento de Adão diante da liberdade de escolha e, principalmente, defronte à possibilidade do pecado.

Porém existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada com que lutar. O que existe então? Nada. Que efeito produz, porém este nada? Este nada dá nascimento à angústia. (Kierkegaard. 1968/X. p. 45)

Posteriormente, Freud (1926/2006) abordou o termo não para defini-lo, mas para entender de onde este afeto surge e qual a sua função no aparelho psíquico. Freud relatou que muitos pacientes chegavam com sintomas de angústia, como falta de ar, aperto no peito, entre outros... Por ser um afeto que incide sobre o corpo, causando sensações físicas intensas, escapa-se a possibilidade de nomear a dor, explicar o quê se está sentindo e o seu motivo. E que, por tal dificuldade, vemos que a compreensão sobre a angústia e como aplacá-la é mais complexa. Assim, há uma impossibilidade de definir a angústia, pois como saberíamos se o que eu sinto é o mesmo que o outro sente e entende como angústia?

Angst, palavra alemã que concentra em seu radical uma variedade lexical, expõe a grandeza de tal afeto. Seu uso comum está relacionado ao medo, porém, a palavra também abrange diversos significados, criando um leque de palavras como: ansiedade, aperto, aflição, pavor, angústia, atormentado, apertado, sufocamento, amarrar, expectativa, ansiedade, agonia, pressionar, temor, sofrimento, receio, atribulado, medo, pânico... Traduzindo, assim, não apenas a imensidão de sentimentos que são aludidos pela angústia como também seus sintomas. Ademais, a incapacidade de definir a angústia de forma sintética e concisa já é o indício inicial da problemática que esta põe sobre a estrutura da linguagem e por seguinte, nas

tentativas de representá-la.

Segundo Freud (1926/2006), a angústia, em suma, é um afeto desligado de representação e o objeto que causa desejo, todavia ao longo de seus trabalhos foram elaboradas diferentes definições, classificações e esquemas para tentar entender como este afeto se comporta na psiquê do indivíduo. Primeiramente, Freud articulou a angústia como consequência do recalque e depois como sua causa; de toda forma, podemos entender que a partir da relação com o recalque que o afeto se desliga de sua representação. E conseqüentemente, fique solto no inconsciente, podendo se ligar a outros objetos mas nunca ao objeto primordial e por isso, é um afeto sem forma e sem representante psíquico. A partir de seus casos clínicos, o psicanalista distinguiu terror, uma invasão intensa ao qual não se está preparado, como um susto, de angústia, um afeto sem objeto, e do medo, que está relacionado a um objeto definido. Além desses, também denominou alguns tipos de angústia, como por exemplo a angústia real (Realangst), angústia neurótica e angústia sinal, que pode ser dividida em *Angstbereitschaft* (trabalho de angústia) e *Angstwicklung* (desenvolvimento da angústia). A primeira está relacionada à preparação do ego frente ao perigo real, o vazio da existência, a segunda é um estado de apreensão ansiosa, sem um objeto claro. Já a angústia sinal é uma elaboração da angústia real para um medo com um objeto externo, como uma fobia, que a torna mais palpável e, portanto, mais fácil de lidar do que uma angústia sem forma que consome o ser. A angústia sinal é tida como uma pulsão de autoconservação para se defender de uma angústia maior.

Todos essas definições foram abandonadas no período posterior à primeira Guerra Mundial e Freud começou a elaborar novas definições de angústia a partir do desenvolvimento de seu estudo acerca da “pulsão de morte”. Até então Freud considerava que o instinto do corpo é a sua auto preservação, sendo assim, somos governados pelo “princípio do prazer”. Contudo, no contexto pós-guerra, Freud recebeu muitos pacientes com traumas da guerra e percebeu que muitas vezes o nosso corpo produz e deseja coisas que são malélicas para si mesmo. Quando dor e angústia se tornam sinônimos, ambos entram no buraco da melancolia, que foram descritos como uma “hemorragia interna”, um excesso de energia que não consegue encontrar um caminho para elaboração. (FREUD, 1926/2006)

Por último, a angústia é fruto do desamparo vinda de uma experiência infantil, onde o bebê é incapaz de dar destino às excitações ao se deparar com a primeira experiência de abandono. O medo de perder o amor e a sensação de desamparo são inevitáveis até que a mãe retorne ou quem Freud chama de “homem ao lado”. A angústia está então diretamente relacionada ao ego, o bebê tem a noção de unidade

de seu corpo quando está no colo da mãe e quando está desamparado, o corpo uno e egóico se fragmenta, voltando a juntar seus pedaços apenas quando a pessoa ao lado retorna. A satisfação gerada pelo primeiro reencontro é um sentimento que será buscado, porém é impossível de encontrar este objeto de novo e por isso, segue-se buscando. Se por um lado essa experiência é agradável e familiar, também há um lado oculto e amedrontador, só é possível haver estranheza onde há familiaridade. Nessa última perspectiva freudiana, o desamparo é inerente ao ser humano e não há como escapar da angústia, sempre haverá um mal estar. (FREUD, 1926/2006)

A angústia, segundo Lacan, é o único afeto real simbólico, os outros sentimentos como amor são “imaginários”, os sentimentos mentem (sent-ment) pois partem de significados que podem se deslocar, enquanto a angústia não engana, ela é o que é, ela não se liga a nenhum significado, mas ela causa o movimento dos significados. Ela se faz presente no ‘objeto a’, o objeto de desejo, e desejo é o movimento do significante, e ela surge, não no desamparo, mas no amparo, quando o “grande outro” pergunta ‘che vuoi?’ (o que queres?). (LACAN, 1962-1963/2005)

A angústia é esse corte — esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo "pressentimento", que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento. Todos os desvios são possíveis a partir da angústia. (LACAN, 1962-1963/2005, p.87-88)

Atentando à última frase de Lacan, é a partir da angústia de onde se originam e se abrem possibilidades. Da lacuna surgem outras possibilidades de se sentir. E trazendo esse olhar para as práticas criativas, é do nada de onde pode surgir algo novo. Esse espaço vazio é necessário para o movimento de se viver, criar e transformar. A compreensão da angústia como um afeto irrepresentável não procura solucioná-la, não visa suprir seus sintomas, nem tapar esse buraco. Ao contrário, expondo-a e compreendendo seu lugar como algo necessário a criação, é daí que surgem inúmeras possibilidades e direções para onde o sujeito pode se movimentar.

Na Psicanálise a angústia é o afeto que desestabiliza e que questiona a estrutura da significação, posto isto, como que artistas e designers lidam com questões sem representantes e sem solução?

2

O furo no design

2.1

Design como atividade tampadora de furos

Neste capítulo será apresentada uma breve discussão do design a partir de alguns pontos característicos dessa profissão, prática e área de conhecimento. O primeiro ponto analisa o surgimento do design na sociedade capitalista moderna e sua constituição como uma área de conhecimento, vinculando os argumentos de Forty (2007) aos argumentos sobre o projeto de Psicologia científica trabalhados por Figueiredo e Santi (1997). Essa discussão nos leva ao surgimento do sujeito moderno, como entendemos hoje, suas formas de subjetivação e de constituição enquanto indivíduo. Sob essas condições, será evidenciado como o surgimento do design e do sujeito moderno são indissociáveis historicamente. Em segundo lugar, deve ser reiterado que a prática do design tem grande importância na materialização dos valores sociais e, seu sucesso se dá justamente por trabalhar com o imaginário social (PORTINARI, 1999). Sendo assim, o design tramado com o imaginário atuam na construção da cultura material, bem como na configuração e percepção do mundo em que vivemos.

Assim como Forty (2007), considero de extrema importância pensarmos o termo design, que será empregado diversas vezes ao longo do texto. O termo importado do inglês se tornou substituto ao que era conhecido como “desenho industrial”, no entanto há diferenças importantes em tal substituição. Aqui no Brasil, o termo Desenho Industrial foi largamente utilizado dos anos 1960 até o início dos anos 2000, ampliado pela influência da Escola Superior de Desenho Industrial, a ESDI. Esse termo está totalmente vinculado ao estágio primordial de tal profissão, evidenciando sua relação próxima à produção industrial. Já o termo estrangeiro compreende duas partes fundamentais da área: uma que diz respeito à aparência das coisas e outra sobre as condições de produção que, resumidamente, pela ambiguidade da palavra, expõe-se a dependência mútua entre a aparência dos objetos e seus meios de produção (FORTY, 2011). De certo modo, pode-se dizer que a tradução “desenho industrial” busca englobar ambos aspectos da aparência e sua produção, no entanto não foi tão sucinta e utilizada globalmente como a palavra design é usada atualmente.

Na sequência, buscarei compreender em que sentido o design se constitui como uma atividade “tampadora de furos”.

2.2

O design é uma área de conhecimento que visa produzir saberes através da prática estética-projetual de configuração da cultura material

O design, atualmente, faz parte da nossa sociedade de forma tão naturalizada que parece que sempre existiu tal prática social. A grande expansão do uso do design para diversos setores fez com que parecesse intrínseco algo que é recente historicamente. Do design de UX¹ ao design de sobancelhas, há um marco inicial referente à um certo período histórico do desenvolvimento capitalista: a Revolução Industrial. A prática, que aqui no Brasil foi chamada de Desenho Industrial, surgiu juntamente ao processo de industrialização. A partir das transformações ocorridas nos meios de produção e nas relações de trabalho, abriu-se um espaço na divisão do trabalho entre o patrão e os operários. Um cargo que gerencia a produção, que ordena a configuração das formas e, ainda, cria a matriz do que será produzido em série. Este espaço dentro das fábricas foi ocupado largamente por artistas, que produziam desenhos, formas, matrizes que guiaram a produção industrial. Dessa forma, o surgimento do design é indissociável ao desenvolvimento do capitalismo e da produção industrial, pois é apenas dentro desse contexto que se deram as condições de manifestar a necessidade de ter um profissional específico que desempenhasse essa função.

Esse velho debate ganha uma nova ressonância hoje, quando o estético e o utilitário não estão somente fundidos, mas quase totalmente subsumidos no comercial e tudo – não apenas projetos arquitetônicos e exposições de arte, mas tudo, de jeans a genes – parece ser considerado como design. (FOSTER, 2011, pg. 52)

Já que o surgimento do design está localizado historicamente durante o processo industrial, serão levantadas algumas questões pertinentes para a discussão a partir das transformações da Modernidade. Com o advento da ciência moderna, além do surgimento de diversas áreas de conhecimento, foi instaurada e valorizada a produção científica, verificada através de um método no qual o sujeito poderia produzir verdades validadas por instituições de saber. Tal forma de conhecer e produzir as “verdades” no mundo, as verdades consagradas pelas instituições, molda uma sociedade baseada na razão, na produtividade e na experiência individual, culminando em uma forma de subjetividade muito específica da modernidade. Existem diversos fatores que foram cruciais no desenvolvimento das sociedades mercantis e capitalistas. Ao que concerne a esta discussão, é mais relevante considerar a

1 UX: em inglês *user experience* é a nomenclatura utilizada para “design de interação”, uma área voltada para projetos de interfaces com ênfase no comportamento do usuário.

construção² do sujeito moderno ao longo do progresso da produção industrial, com o intuito de pautar uma crítica sobre profusão de designs na era da industrialização em conjunto com a “experiência de subjetividade particularizada”. Ao utilizar esse termo, Figueiredo e Santi (1997) estão agrupando certos fenômenos que proporcionam uma relação do sujeito com si mesmo, se entendendo como um e diferenciado do outro.

A começar pelas transformações da Idade Moderna, as quais engendraram um novo sujeito, o sujeito moderno. Tal noção é necessária para compreensão dos valores modernos fundadores do design posteriormente, pois a individualização do sujeito é uma das chaves para o surgimento de uma atividade em que ela própria atua como consolidadora de tais individualidades. A construção e o surgimento dessa nova forma de sujeito, ao contrário de ser uma construção linear e sedimentar, é uma elaboração ao longo de processos sociais ainda vigentes. Figueiredo e Santi (1997) apontam que diversos fatores foram cruciais para que a experiência de subjetividade individualizada ocorresse, a qual constitui o sujeito e sua cisão. Entre alguns desses a falência do mundo medieval, a consolidação do mercantilismo e o fortalecimento dos burgos, a expansão do mundo geográfico com a descoberta do “novo mundo”, a valorização do eu, o ceticismo, a criação da imprensa, difundindo o livro e a experiência literária interiorizada, etc.

Essa nova forma de ser acompanhou diversas mudanças nas relações sociais e nos valores da sociedade. Pode-se dizer que essa passagem culminou também na interiorização das leis, os valores não são mais majoritariamente impostos de forma soberana, contudo passam a ser ensinados através da disciplinarização dos corpos - ou no Regime Disciplinar (FOUCAULT, 1987). A experiência subjetiva alcança um patamar e um espaço de privilégio para a burguesia que se torna notável a expressão dessa interioridade através de objetos que diferenciam o indivíduo.

A aparente singularidade do sujeito moderno estrutura o seu próprio desejo de ser único, isto é, no entorno social que consagrou a noção de ter objetos que o reflitam no mais puro fetiche narcísico. Esse tema abordado por Foster (2011) em sua obra *Design e Crime*, aponta para a reificação do imaginário social em objetos, criando assim, uma identificação direta do sujeito com os bens de consumo de tal forma que não sobra “espaço de manobra”. Findando em uma configuração onde o sujeito está cercado de objetos que o refletem e a falta de espaços vazios, que possibilitaria a movimentação simbólica desse sujeito, faz com que ele mesmo se sufoque.

2 “Construção” não no sentido construtivo, linear e sedimentar da palavra. A construção do sujeito está mais para um processo um tanto quanto caótico de ordenação e desordenação, construção e desconstrução simultânea e fragmentada.

Hoje o desejo não está apenas inscrito nos produtos, está particularizado neles: uma autointerpelação que diz “ei, isso sou eu” saúda o consumidor em catálogos e on-line. Esse eterno traçar de perfis da mercadoria, do mini-eu, é um dos fatores que estimulam a inflação do design. (FOSTER, 2011, p. 53)

A inflação do design, ou seja, a expansão do design para diferentes meios de atuação evidencia a necessidade de criar identificações entre os sujeitos e os objetos. Tendo em vista que a identidade se forma também a partir de imagens, imagens que temos de nós mesmos, imagens, imagens que estão ao nosso entorno e, que em certo nível, delimitam os nossos limites, os nossos contornos, a nossa forma e que portanto, constroem identidades. A identificação com os objetos de consumo está totalmente relacionada à constituição do imaginário do sujeito. Compreendendo a noção de imaginário a partir de Portinari:

Podemos dizer que o imaginário recobre, ou melhor, permeia toda relação do sujeito com objetos e imagens, na medida em que e através desse registro que se constitui a própria possibilidade de tal relação. (PORTINARI, 1999, p. 97)

O imaginário trama a relação entre o sujeito e as imagens, marcando também a relação narcísica entre o eu e seu reflexo. Esse registro permeia o sujeito, assim como o insere em uma rede de significações compartilhadas, em certo grau, com os valores da sociedade em que está inserido. Sendo assim, somos atravessados pelas relações entre as imagens que nos constituem assim como constituem a nossa comunidade, permitindo o compartilhamento dos mesmos valores e das mesmas referências. Posto isto, o designer ao criar algo está, invariavelmente, dispondo dessas relações, que tanto o constituem quanto configuram as relações imagéticas da sua sociedade. Como posto no trecho de Denise Portinari, o imaginário seria, assim, a superfície de trabalho do design.

[...] podemos entender o trabalho do Design como uma atividade de criação e recriação da própria ressignificação, efetuada através das ‘coisas’. Nesse sentido podemos dizer que o imaginário não só ‘permeia’ a atividade do designer, em todos os níveis, mas que, mais radicalmente, o imaginário constitui a própria matéria que é trabalhada por essa atividade: a sua ‘matéria-prima’. (PORTINARI, 1999, p. 97)

A prática do design dá forma³ aos valores sociais. Ao configurar objetos, o design manipula a superfície do imaginário, que contém certa plasticidade. É possível modelar os objetos, assim como ao que eles remetem, ou o que eles representam. Neste aspecto, o design tem um papel crucial de configurar o que é possível de se ver, de sentir e de ser. Os valores transmitidos pelos bens de consumos são compar-

3 Entendida a partir de uma visão gestaltista como totalidades estruturadas e dotadas de significação.

tilhados nos planos das imagens e dos significantes, os quais permeiam a sociedade e a configuram ideologicamente.

O design materializa os valores sociais em objetos de consumo e, portanto, produz cultura material que consubstancia o imaginário social de uma sociedade. Sendo assim, a prática do design tanto utiliza quanto dá forma ao imaginário social, tornando tangível certas representações da sociedade e seus valores. A reiteração dos valores sociais pelo design - o design se cria e é criado - nasce dentro de uma estrutura e age de forma cristalizadora nessa mesma estrutura, torna os valores “ir-refutáveis” e duráveis como seus bens manufaturados.

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar (FORTY, 2011, p.12)

Por configurar as formas do mundo em que vivemos, o design tem grande impacto na perpetuação dos valores sociais, levando em consideração que os bens materiais duráveis reiteram tais valores. É indissociável que os objetos postos no mundo também partilham da configuração deste mesmo mundo. Sendo assim, a aparência das coisas se refere à valores de certa comunidade, caracterizando o lado político do design. Como posto por Eagleton:

A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social. É em função disso, e não de um súbito despertar de homens e mulheres para o valor superior da poesia e da pintura, que a estética assumiu esse papel tão importuno na herança intelectual do presente. (EAGLETON, 1993, p.8)

Se, no ponto de vista psicanalítico, somos invariavelmente definidos pelo outro, essa alteridade, que nos constitui, está igualmente relacionada ao nosso desejo, já que desejamos sempre por um outro, através de um outro, como um outro. Sendo assim, o design dos objetos materializa as diferenças sociais, sejam elas de gênero, etárias, de classe social e etc, e faz com que desejemos aquilo que não temos, aquilo que queremos ser, como queremos ser vistos. Então o consumo de tais objetos imbuídos de valores, mesmo que não seja um consumo consciente da ideologia que está sendo comprada, acaba sendo um reforço identitário que diferencia e procura reconhecimento de um outro. Assim a performatividade, a identidade e o desejo estão atreladas a um certo reconhecimento do outro ao utilizar um produto ou se vestir de determinada forma.

2.3

Tendo em vista a dimensão estético-política do design nas sociedades de consumo, como pensar sua ação de forma responsável pelos valores materializados?

A análise crítica à prática do design e ao designer como agente de mudanças vai de encontro com a alienação do trabalho de forma geral. Devemos questionar sua prática e instigar a reflexão acerca do que colocamos no mundo, posto que isso, além de configurar o nosso mundo, também perpetua uma forma de configuração. Ou seja, o quê e como colocamos as coisas no mundo altera o nosso mundo em si, a materialidade dos valores encarnados nos objetos faz com que os valores sociais sejam percebidos, tocados, aceitos e naturalizados. Se há uma potência transformadora no design, ela se dá pela estética, pelo que é passado através das imagens das coisas ao nosso redor, por onde é possível afetar.

A maneira como, reunindo palavras ou formas, definem-se não só formas de arte mas ainda certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível. Essas configurações, que são ao mesmo tempo simbólicas e materiais, atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas.[...]. Será deste ponto de vista que abordarei a questão: como a prática e a ideia do design, o modo como se desenvolvem no início do século XX, redefinem o lugar das atividades da arte no conjunto de práticas que configuram o mundo sensível compartilhado” (RANCIÈRE, 2012, p. 101)

A crítica ao design recai na responsabilidade dos designers sobre o que é colocado no mundo. Não apenas devemos refletir sobre os valores que perpetuamos, mas também devemos nos responsabilizar sobre as consequências da produção exacerbada. Em poucos séculos de capitalismo conseguimos acelerar o processo destrutivo que vem nos levando à beira de catástrofes; recursos naturais escassos, colapso climático, extinção de espécies, pandemia e etc. Enquanto isso vivemos doentes, naturalizamos a depressão e a ansiedade - as doenças mais comuns do nosso século - e ainda assim, não enxergamos saídas desse modo de viver. Na beira da loucura e do fim do mundo deveria ser o momento propício para se questionar esse “estilo de vida” (way of life). Afinal, o que queremos perpetuar? Nós, designers, continuaremos a colocar objetos no mundo? Para quê e a qual custo?

O design é minha área de formação e atuação, área que me acolheu para desenvolver essa pesquisa e por muito tempo me senti deslocada por não compartilhar da visão positivista e produtivista, onde o dever do designer se enquadra dentro de uma lógica de produzir mais coisas para o mundo em que vivemos. Talvez por ter uma visão mais apocalíptica, não via a necessidade em se colocar mais em um

mundo onde não cabe mais nada. E agora entendo que a minha contribuição para essa área se dá ao desenvolver essa crítica e a partir dela, gerar outros caminhos, outros métodos e outras respostas - que não necessariamente produzem mais coisas ao mundo, mas podem produzir outras formas de lidar com as coisas do mundo, a se ver pela angústia. No caso desta pesquisa, foram desenvolvidos métodos que acolhem o fracasso, que elaboram dores, que visam pensar, refletir e sentir antes de produzir.

Então se há outras formas de produzir mundos, deve ser por via de outra cosmovisão epistêmica. Ou seja, a maneira como habitamos o mundo e produzimos as formas de viver, perpassa pela visão de como nos incluímos no cosmos e como produzimos verdades, e, assim a própria ciência. Portanto, é necessário nos atentarmos para outra forma de se olhar, perceber e criar mundos. Mundos que podem ser entre-mundos, podem ser buracos negros, podem ser habitados por seres exusíacos, que criam do nada, habitam o vazio - o vazio que há presença, um vazio que possui algo e que pode ser habitado, ou pelo menos, pode ser cruzado. Afinal “Exu é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo” (SIMAS e RUFINO, 2018, p.20).

2.4

A partir do nó, é possível criar

Tem mais presença em mim o que me falta. (BARROS, 1996, p.67)

O nó pode ser entendido - no senso comum - como aquilo que entrelaça, entrava, um empecilho que deve ser desfeito ou desatado. Ainda, o nó carrega em seu universo lexical o sentido de algo que fixa, prende e segura, como os nós de marinho. Contudo, aqui o nó será exaltado como o lugar de criação, o ponto de partida de movimentos nos quais o sujeito investe para reconfigurar a trama na qual se insere. O nó é estrutural e estruturante, suas tramas criam teias de significados que estão em processo contínuo de soltura e enlace. O nó é aquilo que se enrola, que se enlaça ao ponto de unir diferentes linhas. O nó é composto de entrelaçamentos, tramas, redes e tensões, mas também conserva em seu centro um lugar vazio, um lugar por onde os fios passam e a trama se faz ou se desfaz. A partir dessa imagem do nó, podemos pensar em uma estrutura que remete ao que entendemos como sujeito, a saber, aquele que comporta no meio de suas tramas e tensões, um vazio.

Serão desenvolvidos três pontos complementares sobre o nó, um a partir da psicanálise, outro a partir da arte e, por fim, uma visão do próprio percurso da pesquisa. Para ilustrar essa discussão serão discutidos três trabalhos artísticos como referência: o Projeto Chernobyl de Alice Miceli, Em Busca do Milagroso (In search

of the miraculous) de Bas Jan Ader, e um trabalho autoral, denominado dexisti (2018).

Valendo-se da psicanálise como ferramenta de análise, esse lugar confuso e emaranhado do nó pode ser percebido, não apenas como um lugar de amarras, mas também como um lugar de gênese. Lacan (1972-1973/2002) utiliza a imagem do nó borromeano (figura) como recurso para tecer uma relação entre os registros Imaginário, Simbólico e Real. Esses registros são como campos que concentram forças ou formas como nos relacionamos com o mundo. De maneira reduzida, podemos dizer que o imaginário diz respeito às imagens, o simbólico à linguagem e o real à tudo aquilo que é mais real do que a própria realidade. O que interessa aqui dessa relação, é que estes registros, na organização sugerida por Lacan como nó borromeano, eles se entrelaçam, se sobrepõem e se uma das partes for cortada, o nó se desfaz. Sendo assim, entendemos que os sujeitos sejam constituídos neste entrelaçamento, o qual apresenta uma estrutura. Contudo é um tanto quanto precária, pois essa estrutura pode se desfazer e se romper, ao mesmo tempo que sua instabilidade permite uma reorganização desses laços. Ou seja, não é uma estrutura fixa. Pois bem, ao centro desse nó observamos que há um espaço vazio, um buraco, uma lacuna. Este espaço é apontado por Lacan (1972-1973/1985) como o lugar do objeto pequeno a, objeto causa de angústia e de desejo.

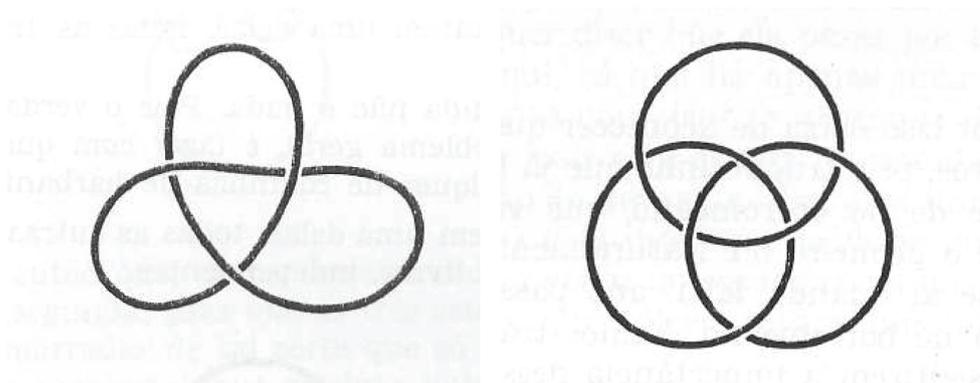


Figura 2: Nó borromeano, Seminário XX: Mais ainda, Lacan.

Que sejam essas rodinhas do nó borromeu, isso não é tampouco uma razão para que vocês aí tropecem.[...] haveria que deixar aí este objeto insensato que especifiquei de "a". É isso, o que se pega no cerramento do simbólico, do imaginário e do real como nó. É ao pegá-lo bem que vocês podem responder ao que é sua função: oferecê-lo ao analisante como causa do desejo dele. (LACAN, 1974/2002, p.7)

A angústia na psicanálise é tida como um afeto que “presentifica” a falta. Ou seja, quando presente, ela expõe que algo falta. O afeto não expõe de forma cautelosa, é arrebatador, transborda, excede e atravessa todo o sujeito. E justamente por se tratar de um excesso que há uma sobra, algo que escapa e não se deixa capturar (pela imagem, tampouco pelo símbolo). Os movimentos de aproximação a esse cerne da angústia, seja pela análise, pela sublimação, pela arte, religião, etc., sempre falham em algum ponto, pois há algo que é indizível - e esta coisa que não pode ser dita também nos constitui, faz parte da nossa estrutura.

A angústia é esse corte — esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo "pressentimento", que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento. Todos os desvios são possíveis a partir da angústia. O que esperávamos, afinal de contas, e que é a verdadeira substância da angústia, é o aquilo que não engana, o que está fora de dúvida. (LACAN, 1962-1963/2005, p.88)

Lacan (1962-1963/2005) aponta no trecho anterior que este afeto escapa às amarras significantes, não há um significado adequado para tal coisa, tampouco um correspondente que dê conta desse vazio. Portanto, ao apresentar a angústia como “isso que não engana” Lacan (162-63/2005) está assegurando o lugar desse buraco, e é desta lacuna que surgem os sentimentos, os “pressentimentos”. Ademais, ao afirmar que a angústia é um “isso” quer dizer que tem algo ali, por mais que não tenha um significante, Lacan atribui à este afeto um objeto, o objeto a que em sua presença, apresenta a angústia, e em sua ausência, advém o desejo. Assim, desejo e angústia estão relacionados a este objeto a, como se fossem dois lados de uma moeda. Talvez, por ambos apresentarem uma face da falta, a saída se mostre através de movimentos, no caso do desejo, o movimento é em busca do que é desejado, contudo na angústia torna-se mais complexo delinear a direção desse movimento.

Desde sua inauguração, a psicanálise utiliza a arte recorrentemente para avançar em algumas questões importantes, pois coloca em cena uma dimensão simbólica que dificilmente seria apreendido de outras formas. Há um saber-fazer (savoir-faire), que para Lacan, é um saber que é constituído e reiterado a posteriori do fazer. Esse tempo não-linear, o tempo do inconsciente, é também o tempo da arte, de um saber em constante movimento que está vinculado à prática artística. (KOSOVSKI, 2010, p.110)

Destarte, o que Giselle Falbo Kosovski (2010) expõe em seu texto é que a operação de sublimação cria um movimento capaz de transformar essa angústia em algo, dar vazão para esse sentimento de vazio, seja pela religião, seja pela arte, etc. A arte desempenha um papel potente pela capacidade de transmutar a angústia em outra coisa. Assim, apresentar a ausência, expor o misterioso, seduzir o olhar e transmitir desejos. Por ser um vazio, um buraco, uma lacuna, um furo, representá-lo é apenas possível criando contornos, uma representação que muitas vezes não evidencia o que está na imagem, contudo expõe que algo está ausente. Dessa forma, compreendemos que há uma representação, na medida que a arte põe em cena o que não está ali, porém não se dá por uma concordância ou semelhança entre imagem e significado, mas por materializar uma falta. O fracasso em se representar, pela impossibilidade do objeto em si de se tornar presente, dá a possibilidade de trabalhar não com a coisa em si, mas com as “não-coisas”, os restos, percorrer pelas beiradas, criar outras formas estéticas.

Ao promover a reordenação significativa, a arte faz aparecer, para além da imagem, o vazio da Coisa [das Ding]. O que é visado na arte não é, portanto, a imagem retratada, mas a obra como significante que delimita o vazio que o estabelece como linguagem. Se a arte imita, é justamente para afirmar a face do objeto que aponta para a ausência que o institui como significante. De onde se conclui que nos simulacros construídos pela arte o que está em jogo é muito mais a sua materialidade, o significante despojado de sentido, do que a imagem. (KOSOVSKI, 2010, p. 116-117)

A relação entre o espaço vazio e arte é um tema explorado pela pesquisadora que expõe como a arte faz aparecer o vazio, para além da pregnância das imagens, há uma coisa que escapa e se impõe ao tornar presente sua ausência. Tal objeto da falta, é estrutural ao sujeito e necessário às artes. E através desse buraco é possível dar novos nós, ou seja, a atividade criativa está necessariamente vinculada a um lugar vazio por onde é possível se movimentar. Nas palavras de Kosovski “uma cavidade oca e desobstruída, espaço aberto ao novo e à criação.”. Portanto, a arte proporciona, por exemplo, a “vivência do estranho”, um fenômeno fugidio, porém que pode ser acessado por textos literários e outras produções. (KOSOVSKI, 2010)

Usufruindo de tais instrumentos teóricos para se pensar o nó como espaço necessário para a criação, desejo refletir sobre alguns trabalhos que serão descritos a seguir.

A artista carioca Alice Miceli desenvolveu entre 2007 e 2010 o Projeto Chernobyl, um trabalho que buscou registrar os raios gama da Zona de Exclusão na Bielorrússia, que totaliza 30 km em torno do reator destruído em 1986. Para tal, ela criou em parceria com o Instituto de Radioproteção e Dosimetria do Rio de Janeiro,

um equipamento para fotografar o invisível, tornando possível registrar aquilo que nos afeta, porém não conseguimos enxergar, a radiação. As imagens que materializam isso são, na verdade, manchas, borrões e granulados que se parecem com nada, contudo apresentam ao espectador esse resíduo ínfimo que destruiu inúmeras vidas e tornou inabitável uma vasta região.

Desejo desenvolver o debate em torno de um registro específico, Fragmento de um campo III, há outras imagens semelhantes à essa, contudo a fim de reduzir o leque de opções do espectador, escolhi essa. A imagem em si não é representativa, de forma que deixe claro ou ampare o espectador do que está sendo tratado, é necessário decifrá-la e assim, dessa forma estética, é possível sentir todo o peso do vazio da foto. A ausência fica explícita inclusive pela falta de significado da imagem, pois não há como inteirar o que ali contém. Juntamente com essa ausência, emerge o sofrimento causado pelo desastre radioativo, que foi aludido poeticamente com apenas algumas manchas.

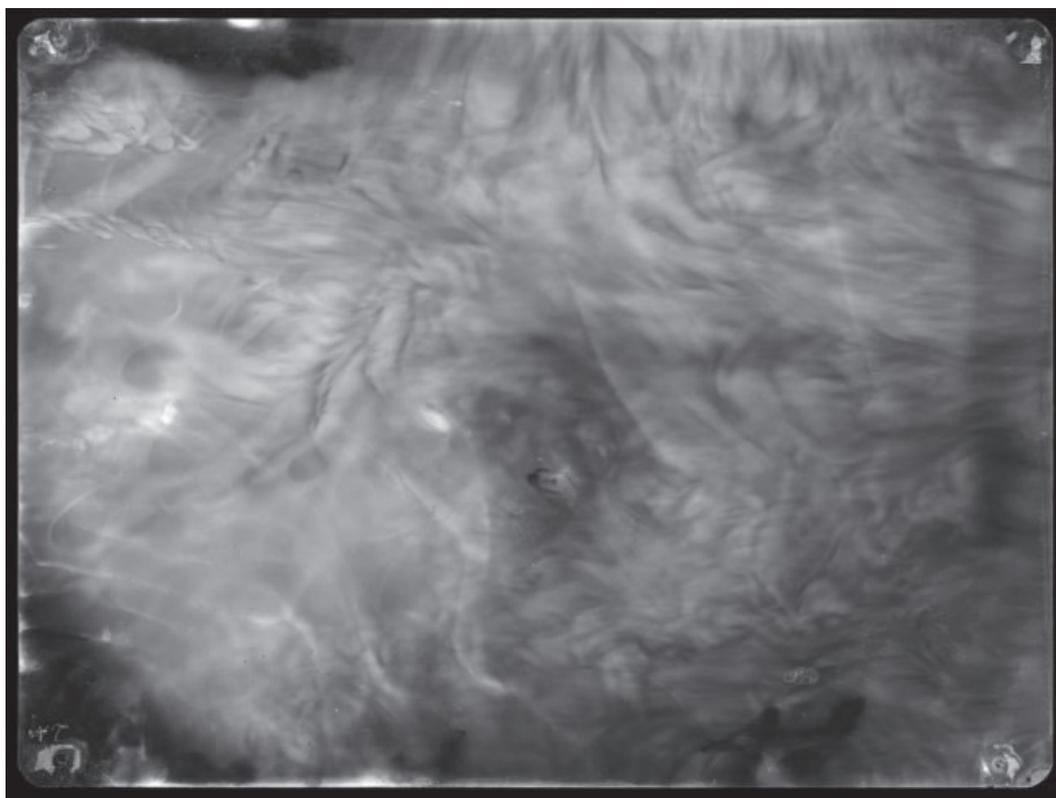


Figura 3: Fragmento de um campo III, Alice Miceli (2007-2010)

O segundo trabalho que será discutido é de Bas Jan Ader, artista holandês que em seu último trabalho intitulado *In Search of the Miraculous* (em busca do milagroso), de 1975, se lançou ao mar em um pequeno barco de velejar para chegar em algum lugar, um lugar desconhecido, lugar onde habita o misterioso ou o milagroso. O trabalho que tem como registro uma foto preto e branca impressa em litografia, com o texto que dá nome à obra escrito à mão, a fotografia mostra o artista no pequeno barco em um mar cinza. Apesar de ter uma série de trabalhos melancólicos, que dão espaço para a tristeza e para o fracasso, aqui não é este o caso, a intenção do artista não era de cometer suicídio. Contudo o velejo foi encontrado por uma embarcação sem seu corpo, que continua desaparecido. O sumiço do artista intriga muitos até hoje, e em seu lugar resta uma foto cinza que aponta para um horizonte vazio. Bas Jan Ader parece ter ido de encontro com um Real, com um lugar insustentável de se viver.



Figura 4: *In search of the Miraculous*, Bas Jan Ader (1975)

Enquanto Alice Miceli dá visibilidade ao invisível, ou seja, torna presente enquanto imagem aquilo que nos afeta, no caso de Bas Jan Ader ele põe em questão o que está ausente, esse além, o “Milagroso”, o invisível além do visível. O desaparecimento de seu corpo intensifica a presença do que está ausente, além do que é possível de se ver na fotografia. Sendo assim, como uma possível perspectiva, em Miceli torna-se presente o que está presente, porém invisível. Já em Bas Jan Ader, torna-se presente o que está ausente, no caso da sua performance, e em oposição, no caso da fotografia, fica exposta a ausência do que ali estava presente, o próprio artista.

Sendo assim, o espaço vazio é crucial para a criação, não apenas nas práticas artísticas, como também na pesquisa e em todos os âmbitos do sujeito. A lacuna inerente à nossa estrutura subjetiva é o que permite nos movimentarmos, ressignificarmos os eventos e as coisas à nossa volta e, assim, elaborarmos nossa angústia; um processo que não cessa. A arte, em especial, lida com esse vazio de forma potente e sensível, expondo a falta sem encobri-la, e mais além, utilizando-a como matéria de trabalho.

2.5

Irrepresentáveis (2017)

Irrepresentáveis é um trabalho desenvolvido como projeto de conclusão da graduação em Design de comunicação visual na PUC-Rio, em 2017. Inicialmente, este projeto buscou compreender a angústia e representá-la através de ferramentas do design, ou seja, criando uma metodologia de projeto que chegasse à uma solução imagética. Entretanto, a representação foi impossibilitada pela condição que o próprio afeto impõe, de não deixar se capturar. A partir dessa condição torna-se impossível chegar em soluções visuais suficientes para dar corpo à angústia. Por conseguinte, todas as tentativas de representar tal afeto foram descartadas. Desde o início, o processo se deu por rejeições sucessivas, uma vez que a angústia denuncia a presença da falta, de um buraco que desvela o irrepresentável. Contudo, na prática foi possível observar isso de forma material, a começar por uma oficina.

Inicialmente, realizei uma oficina livre com um grupo de amigos. Éramos quinze pessoas em uma sala repleta de materiais de desenho. A oficina foi guiada por palavras do léxico da angústia, a minha interferência na atividade se deu ao proferir tais palavras, como sufoco, aperto, medo...

Ao dar início ao projeto, as intenções eram de materializar a angústia, dar uma forma ao mal-estar, para tal foi realizada uma oficina com quatorze pessoas, onde foi disponibilizado diversos materiais de desenho, pintura, papéis de diferentes cores, texturas e formatos. Os participantes tinham liberdade para fazer o que quisessem e o único direcionamento da atividade eram algumas palavras proferidas por mim. As palavras escolhidas para a atividade se relacionam com os sintomas da angústia e também com os múltiplos significados da palavra “angst” em alemão. Depois de algum tempo repetindo as palavras, coletei os papéis desenhados e escritos, como em alguns dos exemplos abaixo.



Figura 5: Alguns resultados da oficina, 2017

Durante algum tempo me perguntei se era possível criar algum tipo de lógica dentro desse material. O desejo de encontrar uma resposta para a angústia me levava ao caminho de procurar um denominador comum, capaz de universalizar algo dessa experiência. Foi nesse momento que encontrei Denise Portinari pela primeira vez. Contei sobre meu projeto e minha frustração em não conseguir dar uma forma para tal afeto e ela me fez a pergunta “porquê representar algo que não pode ser representado?”.

Depois disso, comecei a trabalhar com materiais que eu tinha a disposição. Selecionei algumas fotografias analógicas com o critério que causassem algum sentimento angustiante, mas elas em si não evocavam o suficiente. Assim sendo, comecei a destruí-las, rasgando ou amassando. As destruições eram fotografadas e fragmentavam-se em duas partes: nos restos destruídos e em gif’s do processo destrutivo das imagens.

Esse processo de rejeições sucessivas foi registrado por fotografias, que unidas se transformaram em gif’s, e ao longo desse movimento foi gerado um material que após o uso excessivo, tornou-se restos. Ao final do ano letivo, o projeto culminou em um livro-revista de grande dimensão onde todos os processos estavam reunidos e ressignificados de alguma forma, e na última página encontra-se o “manifesto dos irrepresentáveis”.



Figura 6: manifesto dos irrepresentáveis, Maria Ramiro, 2017.

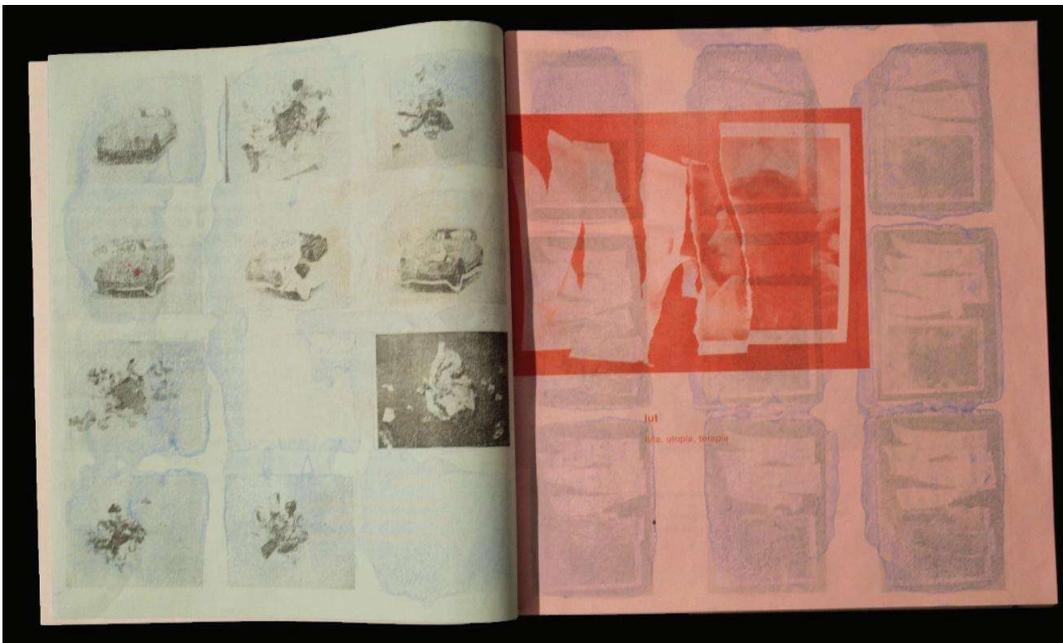
A palavra angústia em alemão [angst] tem uma abrangência de significados, como supracitados, criando um leque de palavras anbrange a angústia como afeto, sentimento e até seus sintomas. A partir dessa questão da não representação, apoiando no olhar psicanlítico de tal afeto, o projeto irrepresentáveis partiu da noção de que o vazio faz parte da própria estrutura do sujeito e, portanto, o desamparo se reitera, se transforma, não cessa. Ao aplicar a oficina, percebi que a cada tentativa de representação, algo se perdia, reiterando que a angústia não se faz presente em suas representações, ela se perde ao tentar falar, desenhar, etc. Sendo assim, a busca pela representação da angústia se tornou infinita, toda representação se mostrou fracassada, e por isso abriu-se uma brecha para a prática estética que dá lugar ao dissenso, ao vazio e ao processo não utilitarista.

O projeto é uma sucessão de fracassos e por isso tem o caráter experimental, diversas imagens foram destruídas e remontadas, rasgadas, amassadas e afogadas, criando um jogo de ressignificação e descarte. Ao acomodar o fracasso, abrem-se possibilidades que não cessam ao criar um objeto, uma imagem. Este método que descarta o que é afirmativo, que busca dar contorn ao que escapa, se aproxima e



Figura 7: irrepresentáveis, ilustração, Maria Ramiro, 2017.

busca evidenciar o lado negativo da coisa, em contraponto com o pensamento positivista presente na prática do design.



Figuras 8 e 9: Páginas do manifesto dos irrepresentáveis, Maria Ramiro, 2017.

Considero o trabalho irrepresentáveis relevante para o desenvolvimento desta pesquisa, pois foi o marco inicial do questionamento aqui desenvolvido. Inicialmente, ao me deparar com a estranheza inquietante da angústia e falhar ao tentar representá-la, questioneei a representação como uma operação fracassada, incapaz de dar conta desse afeto, e portanto, me manifestei contrária à esta prática/forma de operar com as imagens e com as coisas disponíveis. Assim, redigi um manifesto dos irrepresentáveis, apontando uma visão contrária a representação, já que não há uma solução suficientemente boa para dar destino a isso que escapa. Elaborando tal questão posteriormente, atentei-me ao fato de que estava trabalhando com a representação, mesmo tentando tomar rumos opostos à esta operação. E a partir das falhas e dos atritos que a representação expõe ao se lidar com o irrepresentável que foi possível criar. Usufruindo desse desencontro que pude mediar o vazio, fazer aparecer a lacuna através da arte.

Atualmente, após o percurso de pesquisa em torno desta temática, não anseio em culpabilizar uma operação como causadora de um certo achatamento dos significantes. Se há um real que extravasa a própria realidade das coisas, toda operação que dê forma, nomeie e insira essa coisa na linguagem vai deixar algo de fora, já que, o ponto defendido aqui, é de que há uma sobra, um excesso, um além da coisa incapturável. As inúmeras tentativas em encontrar uma forma de representar o que é da ordem do irrepresentável podem nomear e dar novos significados. Contudo, ao fazê-lo, vemos que há um destacamento de um buraco, a presença da ausência, desse algo vazio que não cessa de se impor ao pesquisador/artista, reiterando a presença da falta que perturba o sujeito através do afeto da angústia.

O projeto irrepresentáveis deu início à pesquisa, que futuramente viria a ser desenvolvida no Mestrado. Para além disso, foi por causa deste trabalho que surgiu o “furo”, ou a ideia de que há algo que escapa, um vazio que se reitera. Portanto, é relevante contar sobre este processo, já que foi a partir dele que emergiram as questões que cercam a minha pesquisa atual. Portanto, considero o projeto irrepresentáveis como o objeto pontiagudo que furou uma superfície inteiriça do design. A ação de furar carrega uma certa violência do ato, uma força e potência capaz de atravessar algo, assim como o processo de destuição das imagens que passaram por inúmeros processos, a ser ver, por exemplo, nas ações de rasgar, afogar, queimar, etc. Neste caso, o que foi atravessado foi a concepção de que o design é uma área que soluciona problemas, de que é possível dar destino, solucionar e representar qualquer questão da nossa sociedade. Entretanto, o design é uma área criada em determinado momento histórico do desenvolvimento capitalista e sua atuação serve como manutenção desse sistema. E nota-se que esta manutenção é feita justamente, ao se tentar preencher todos os espaços vazios, nas tentativas de completar o

buraco com bens de consumo. Contudo, a angústia se torna presente, o sentimento de incompletude retorna, pois essas tentativas são falhas e o vazio é estrutural. O projeto irrepresentáveis traz à tona essa dimensão incompleta do sujeito, uma arte que dá contorno ao buraco e, ao fazê-lo, cria-se uma borda, como, por exemplo, na fotografia do buraco negro.

...estabelece-se uma configuração de pensamento que revoga a representação em proveito quer da simples narrativa platônica, quer da nova arte sublime, e que tem Burke e Kant como patronos. Essa configuração joga em dois campos. Em primeiro lugar, ela argumenta sobre a impossibilidade interna da representação, sobre o fato de que determinado tipo de objeto a arruína, desfazendo toda relação harmoniosa entre presença e ausência, entre sensível e inteligível. Portanto, esse impossível exige, a partir do modo representativo da arte, outro modo de arte. (RANCIÈRE, 2012, grifo nosso, p. 120)

Partindo do pensamento de Rancière (2012), que o impossível – que denomino aqui como irrepresentável – demanda outro modo de arte. Uma arte que lida com a negatividade de sua própria destuição, uma arte que sustenta a lacuna, e ainda, media a distância entre o que se vê e o invisível. É necessário, então, pensar na prática artística como um percurso que tangencia o vazio, que flerta com o impensável e, ainda, é capaz de pensar em outras configurações de mundo.

3

Vazio: percurso e saúde mental

Neste capítulo será tocada na questão acerca da angústia em relação a um tratamento psiquiátrico. Desejo expor aqui como a prática de “tapar furos” não é apenas uma forma de solucionar problemas dentro da área do design. É um pensamento e uma forma de operar que atravessa todos os âmbitos sociais, portanto exprime uma forma de enxergarmos o mundo. Resolvendo os problemas suprimindo os sintomas, sem adentrar nas suas reais causas. Pois além da insuportabilidade em se pensar nas causas de nossos problemas, há um vazio que não permite chegarmos ao seu cerne. É preciso contornar a ausência, traçar bordas no buraco para cruzar o desamparo de estar vivo.

3.1

O ECT

A Eletroconvulsoterapia (ECT) é um tratamento utilizado em quem não respondeu bem a tratamentos anteriores, geralmente alopáticos, a os quais os pacientes não conseguiram se adaptar ou que não surtiram efeitos desejados. Sendo assim, essa terapia se torna uma recomendação por parte dos psiquiatras em casos extremos, sendo necessário o consentimento do paciente e dos familiares. O ECT funciona por meio de eletrodos colados nas têmporas do paciente que recebe uma descarga elétrica, tem seu corpo enrijecido pela eletricidade e em seguida, iniciam-se convulsões controladas por “aparatos” que prendem o corpo do paciente à mesa. As sessões devem ser repetidas até o paciente “melhorar”, o que costuma levar entre seis a doze sessões. O tratamento é “indolor” segundo os médicos, já que são administrados sedativos e analgésicos. No entanto, é comum sentir dores no corpo, devido às contrações musculares, e dores de cabeça durante o tratamento, além de outros efeitos colaterais.

Psiquiatras acreditam que a indução à convulsão é uma prática terapêutica eficaz em diversas doenças como depressão, esquizofrenia, síndrome de parkinson, etc. Anteriormente eram utilizados outros meios de induzir a convulsão, por exemplo o óleo de cânfora administrado via oral, que apesar de causar dor extrema aos pacientes fora utilizado durante séculos, o primeiro relato publicado dessa prática data de 1785, contudo é uma prática exercida desde o século XVI, de acordo com o Compêndio de Psiquiatria (SADOCK et al., 2015). Apesar do investimento da

psiquiatria e neurociência no estudo de tais tratamentos, não há explicações científicas convincentes dos efeitos da convulsão nos pacientes e as razões que levariam à cura.

No acervo da Biblioteca Digital de Obras Raras e Especiais da USP, encontra-se a publicação “O Eletrochoque no Tratamento das Psicopatias” na Revista de Medicina de 1945, onde o Dr. Ibrahim Mathias afirma que não há uma explicação de como o eletrochoque funciona, assim como os alopáticos no trecho a seguir:

Mecanismo da Eletroconvulsão

Aqui paramos num ponto para qual não temos ainda solução como para a maioria da farmacodinâmica das drogas usadas em clínica. (MATHIAS, 1945, p.130)

Atualmente esta dúvida perdura. Não há evidências que compreendam o funcionamento da convulsão como prática terapêutica, tampouco outras práticas da psiquiatria. O que me leva a crer que os esforços científicos de explicar o comportamento e funcionamento do corpo humanos são fracassados na medida que sempre escapa algo que não cabe nas explicações duras. A falha se apresenta na medida em que é empregada a tentativa biologizante de compreender o cérebro e a psiquê através de explicações fisiológicas. O trabalho aqui desenvolvido, vai no sentido oposto desse pensamento, visando não uma saída, mas um caminho entre a incerteza e a dor.

De fato, existem resultados positivos do tratamento, considerando que os resultados esperados se resumem à supressão dos sintomas. Ou seja, alguém com depressão sairia “menos deprimido” depois de algumas sessões, contudo o quadro pode retornar depois de um tempo. Para muitos que optam pelo tratamento, a eletroconvulsoterapia é a única e última alternativa, mas quais são os efeitos colaterais dessa alternativa? Apesar dos resultados positivos, eles foram alcançados a que custo? No discurso médico, os efeitos colaterais são expostos posteriormente aos “efeitos positivos” possíveis, no caso do ECT eles aparecem no termo de consentimento como efeitos temporários. Contudo no relato dos pacientes há queixa de efeitos duradouros, muitos deles concernidos à cognição e à memória. (SADOCK et al., 2015)

Os efeitos colaterais do ECT são muitos, em suma relacionados à cognição, os efeitos físicos tendem a extinguir depois do fim do tratamento. No entanto, a memória parece ser uma matéria inapreensível aos dados médicos e de grande valor aos pacientes. Os testes cognitivos, antes e depois do tratamento, não apreendem as perdas possíveis de lembranças. (SADOCK et al, 2005; MATHIAS, 1945) Lembranças que não são meras recordações nostálgicas, são também fatores constituin-

tes dos sujeitos, de suas identidades, de suas vivências e que são de grande importância para a manutenção dos laços sociais, profissionais, afetivos, etc. Tal perda foi relatada por muitos pacientes que tiveram suas vidas afetadas, perderam empregos e que, em certo nível, nunca sabem o quanto foram afetadas realmente, já que não é possível quantificar o que não se lembra.

Esquecer é uma forma de tratamento que tenta tapar “os buracos”, apagar os problemas e “preencher” o vazio. Na negação da angústia, esquece-se os problemas, a dor e parte de sua história. Esquece-se de si. O sujeito apaga-se, pois há algo muito doloroso em ser e viver. Esquecer para poder viver. Mas viver de qual forma?

A história do que é considerado hoje como uma terapia, é marcada pela violência extrema. A eletroconvulsão foi utilizada como terapia pela primeira vez na década de 1930, porém anteriormente o choque já era utilizado como forma de tortura. Parte do seu estigma atualmente vem do senso comum sobre seu emprego anterior. O eletrochoque é rememorado como um método de tortura utilizado em diversos momentos históricos, inclusive durante o período da ditadura militar brasileira, ocasionando no apelido ao local de aplicação como “cadeira do dragão”, conforme o trecho a seguir do Relatório da Comissão da Verdade:

101. Cadeira do dragão era uma cadeira pesada, na qual a vítima era presa para o recebimento de choques elétricos, com uma trava empurrando para trás as suas pernas, e na qual suas pernas batiam com os espasmos decorrentes das descargas elétricas. (BRASIL, 2014, p.367)

A relevância dessa discussão toma uma nova dimensão ao se pensar nas políticas atuais de Saúde Mental. Os cortes orçamentários na Rede de Atenção Psicossocial (Raps), que afetam os Centros de Atenção Psicossocial (Caps), constituem um risco à Reforma Psiquiátrica instituída por lei em 2001, após anos da luta antimanicomial no país. Na nota técnica nº 11 de 2019, o Ministério da Saúde postula o investimento em aparelhos de ECT, e inclui a terapia convulsiva nos serviços oferecidos pelo SUS.

Quando se trata de oferta de tratamento efetivo aos pacientes com transtornos mentais, há que se buscar oferecer no SUS a disponibilização do melhor aparato terapêutico para a população. Como exemplo, há a Eletroconvulsoterapia (ECT), cujo aparelho passou a compor a lista do Sistema de Informação e Gerenciamento de Equipamentos e Materiais (SIGEM) do Fundo Nacional de Saúde, no item 11711. (BRASIL, 2019, p.6)

Além do ECT estar longe de ser o melhor aparato terapêutico, considerando-se que tal tratamento é a última indicação por parte dos psiquiatras, oferecê-lo

no Sistema Único de Saúde (SUS) poderá acarretar no mau uso desse tratamento, se sua prescrição for indiscriminada. Ademais, a nota se mostra problemática em diversos níveis, incluindo “Centros Terapêuticos” e “Hospitais Psiquiátricos” aos serviços oferecidos pelo Raps. Tais medidas apontam o retrocesso na Saúde Mental, omitindo um passado obscuro dos tratamentos psiquiátricos e dos hospícios brasileiros.

3.2

Retorno (2018)

No campo da falta e do esquecimento, o trabalho desenvolvido em 2018 explora a plasticidade da memória e configura-se em três partes não consecutivas. É importante ressaltar que o processo se deu de forma fluida e as diferentes etapas foram simultaneamente desenvolvidas. Durante quatro meses, permaneci em silêncio em uma disciplina de arte contemporânea por três horas semanais. Em um outro momento, recuperei e editei fotos antigas da minha infância retirando minha imagem das fotos. Concomitantemente, retornei após quinze anos ao bairro onde passei minha infância, o percurso foi registrado por fotografias.

Este projeto se deu em um momento peculiar da minha vida quando minha mãe foi internada em uma clínica psiquiátrica e torna-se indissociável tal acontecimento do desenvolvimento e do desejo de elaborar esse trabalho. As imagens geradas, foram de certa forma, uma resposta artística a este momento traumático. Eu estava diante da dor da minha mãe, impossibilitada de saber o que se passava com ela. A minha atuação na vida dela é tão potente quanto impotente, e de forma alguma poderia estar no lugar dela. Assim, me coloco diante da minha mãe em estado vulnerável, frágil, em carne viva. Para onde destinar a dor que sinto diante da dor dela?

3.3

Deriva em Vargem Grande

Como parte desse processo de vasculhar memórias perdidas, retornei à casa de minha infância. O território de grande valor simbólico tornou-se, em parte, matéria estranha com a qual é possível remodelar sua configuração. Após anos afastados, um corte abrupto no tempo faz uma aproximação com um outro lugar, onde apenas alguns déjà vu denunciaram que eu já estivera ali. Até encontrar o portão de minha antiga casa, não tinha certeza se ela permanecera. Poderia ter se tornado um prédio ou um conjunto de casas, como os terrenos ao redor dela. Porém, a casa permanece,

com o mesmo portão verde, a mesma pedra na entrada, o mesmo caminho. Contudo, esse foi o ponto máximo que cheguei. Não obtive sucesso em encontrar alguém que me abrisse as portas, sendo assim, restou-me a entrada.

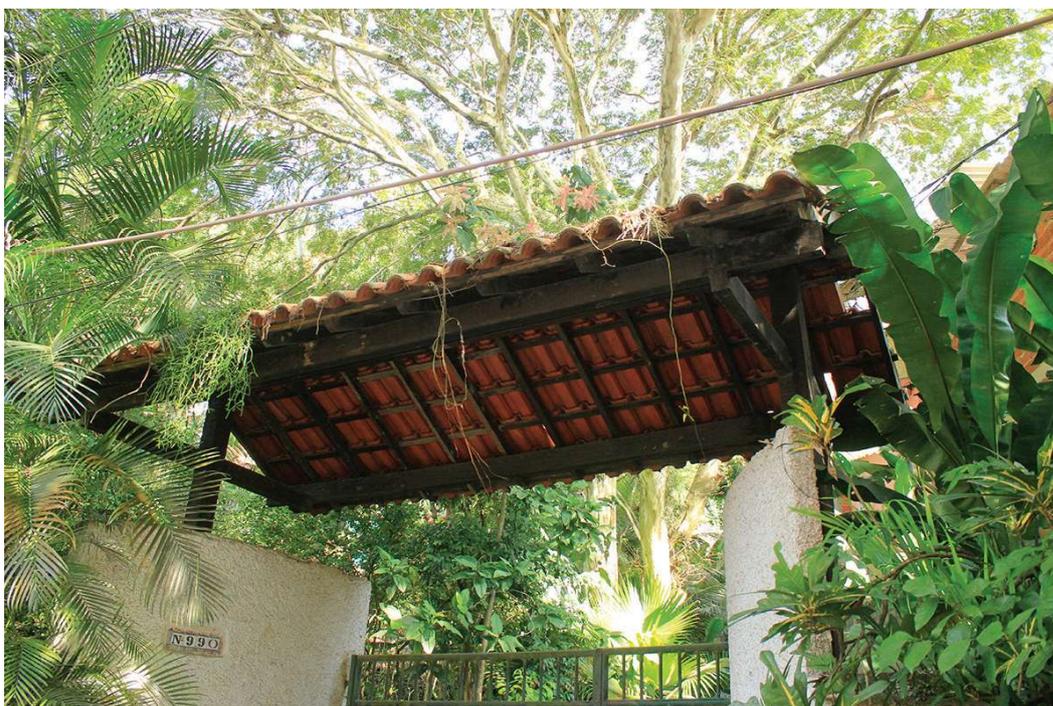


Figura 10: A casa ainda estava lá, Vargem Grande, Rio de Janeiro, 2018.

O plano original era caminhar e registrar partes do percurso com a câmera analógica. No entanto, fiz o caminho de carro até chegar à porta da casa, nesse momento minha câmera analógica parou de funcionar. Por conta desse imprevisto, recorri à câmera digital. Despropositadamente, esse acaso proporcionou uma diferença entre as fotos de Vargem Grande em 2018 e as fotos analógicas - pois não poderiam ter sido digitais - da minha infância.



Figuras 11: O portão verde, Vargem Grande, Rio de Janeiro, 2018.



Figuras 12: Espiada, Vargem Grande, Rio de Janeiro, 2018

Ao longo do retorno à Vargem Grande, percorri as ruas que há muito tempo não passava. Em um dos caminhos por onde me perdi, me deparei com a pixação “A vida é a crisálida do nada”. A mensagem me tocou, parecia que estava ali para mim. Enquanto procurava dar destino ao vazio de minhas lembranças, a frase reforçou a necessidade em dar forma, contorno ao nada. Poderia ser neste casulo da vida onde é possível habitar?



Figura 13: A vida é a crisálida do nada, Vargem Grande, Rio de Janeiro, 2018.



Figura 14: Outras cenas, Vargem Grande, Rio de Janeiro, 2018

3.4 dexisti (2018)

As imagens utilizadas nesta parte do trabalho encontravam-se em uma caixa de fotografias da família. Todas são fotografias analógicas e imagino que a maioria tenha sido feita pela minha mãe entre 1993 e 2000, apesar de não ter certeza de minha idade em nenhum desses momentos. A partir das fotos originais foram geradas novas fotografias editadas e alguns vídeos e gif's que expõem o desaparecer.



Figuras 15 e 16: dexist iii, frames do gif, Maria Ramiro, 2018.

O processo de manipulação das fotos se deu de maneira inesperada e errante. Alguns resultados eram calculados previamente, projetados segundo minhas intenções e habilidades técnicas (figuras 1, 2 e 7). Porém, na terceira imagem e em outras adiante, já aparece parte do processo incalculado. Um efeito, dado como “erro”, ocorreu acidentalmente e o resultado inesperado, me agradou. Esse “acidente” proporcionou um ar fantasmagórico da minha presença, permanecendo alguns contornos sutis e criando alguns desencontros na imagem.

Este efeito imprevisto trouxe algumas surpresas. Inicialmente, por ter usado uma ferramenta “inútil”, pois eu nunca havia compreendido qual o uso deste efeito e considerava-o um equívoco. A ferramenta faz com que uma parte selecionada seja preenchida pelo que há no seu entorno, ou seja, uma parte da imagem é preenchida pelo resto da imagem. No entanto, por preencher automaticamente com os pixels capturados, o software ocasiona resultados estranhos, repetições, encontros e desencontros que tornam evidente que há algo fora do lugar. Sendo assim, a segunda surpresa se dá pelo fato de que o resultado não é controlado e não pode ser pré-visualizado, ou seja, as imagens geradas são tão estranhas a mim quanto ao espectador, além de demonstrar a minha incapacidade diante das “forças do Photoshop”.



Figuras 17 e 18: dexisti iv, frames do gif, Maria Ramiro, 2018.

A terceira surpresa advém do nome do efeito: content-aware. No momento da manipulação não me atentei a este detalhe, alguns dias depois percebi este ato falho do maquinário. Content-aware, do inglês, pode ser traduzido como “ciente do con-

teúdo”, “considerando o teor”, “acautelado do volume” ou até mesmo, “consciente da satisfação” e todas probabilidades envolvidas nesse jogo de palavras. Considerando o conteúdo das fotos, o volume da criança, geralmente centralizada na imagem, que quando retirada é preenchida pelo que há em seu contorno. Quando a presença é retirada, o que resta? A presença da ausência é evidenciada pela fumaça e pelo contorno sombrio que sobra.



Figura 19: dexisti vii, Maria Ramiro, 2018

Nesse jogo de tornar presente o que está ausente, de destacar o vazio materializado em imagens despojadas de significados, há uma relação no âmago entre artista e obra. Há lacunas evidenciadas, o vazio das memórias esquecidas. Essa relação visceral entre artista e a matéria trabalhada mostra como a arte é profundamente necessária para apontar a lacuna, estabelecer distâncias entre o eu e o outro. A arte cria a partir desse lugar do nó, vazio e confuso, e portanto estabelece novas relações com esse espaço faltoso, cria novos significados, reordena os significantes e reconfigura as formas como entendemos o mundo.

Qual a potência do vazio? É similar à potência do silêncio?

A memória é tão plástica quanto as imagens editadas e o relato redigido. A memória se estica, se apaga, se confunde, assim como a linguagem utilizada para dar dimensão ao que não existe mais. O traço que conta a história e forma a imagem denuncia o caráter espectral da presença esvaziada. O gesto de recolher e reescrever a memória relata que algo não está mais presente. O que restou está encoberto por uma névoa, pela presença fantasmática da dor. A presença real, a coisa em si nunca está presente, é preciso traçar para delinear o que não é possível capturar. Se as coisas estivessem presentes, não seria necessário representá-las. O trabalho de representar o que está ausente presentifica a ausência, cria um jogo entre ausência e presença. E a partir desse jogo algo pode ser elaborado, deslocado, movimentando o sujeito e seu desejo. Deixarei por fim, uma pergunta da Professora Rosana Kohl Bines: Teria o exercício paciente da linguagem descritiva o poder de pôr em cena o que já não há?

3.5

Relato Testemunhal

Falar em testemunho a um tratamento marcado pela violência e pelo esquecimento é uma tarefa árdua e quase em vão, já que o tratamento escora-se no apagamento de vestígios, os que acompanham não podem testemunhar, os que testemunham não podem falar. Imperativamente, não há testemunhas do que se passa dentro da sala de ECT. O paciente entra sedado em uma sala e os acompanhantes ficam do lado de fora. É algo que deve ser esquecido reiteradamente, choque após choque, memórias se vão. De quem acompanha, o segredo e a dor velados no semblante de quem tem que mostrar esperança ao outro. Sorrir com dor é necessário. Um deslocamento de afeto semelhante aos risos nervosos durante os relatos dos filhos da ditadura no documentário 15 filhos, de Marta Nehring (1996), um gesto de não cabe numa dor que não tem limites.

No início do ano de 2018, minha mãe, pela segunda vez, decidiu fazer o tratamento de eletrochoque. Um ano após a primeira tentativa, que durou 12 sessões, o quadro de depressão havia retornado. Seu psiquiatra argumentou que o insucesso do tratamento era devido à falta de administração do alopático junto ao choque. Convencida pela falta aparente de outras opções e pela insuportabilidade de viver a vida, minha mãe decide entrar no mesmo tratamento pela segunda vez, sendo que nessa, ela ficaria internada em uma clínica psiquiátrica durante o tratamento.

Enquanto minha mãe entrava no hospício, eu entrei no Mestrado. Durante o primeiro período letivo me detive a não falar em uma disciplina específica: a disciplina que tinha como requisito a participação oral para conclusão do curso. Durante quatro meses evitei ao máximo dizer qualquer coisa, quando possível respondia com gestos, acenos ou um breve “oi” para evidenciar minha presença em sala durante a chamada. Algumas vezes o professor cobrou minha participação mais ativamente, mas apenas no último dia de aula que falei sobre a experiência de não falar e sobre o momento que estava vivendo junto do tratamento da minha mãe.

Eu não me recordo quanto tempo minha mãe ficou internada, nem ela. Foi uma eternidade enquanto durou. Encontro após encontro minha mãe pedia para sair de lá. Um dia era o suficiente para se arrepender de sua escolha? Ou não se lembrava mais de sua própria escolha? Durante esse período turvo, vasculhei as minhas memórias da infância, encontrei fotos antigas e decidi que deveria retornar à casa que passei praticamente toda a minha infância. Seria uma tentativa de resguardar parte da minha memória?

Havia me planejado, com antecedência, para retornar ao lugar de minha infância, não esperava, no entanto, que esse seria o dia que minha mãe fora internada. Não houve um aviso, uma despedida, ela apenas foi. Meu planejamento mudou, mas meu desejo manteve-se.

Após quinze anos retornei a casa onde cresci, casa que mais parecia um sítio, casa em Vargem Grande onde vivi dos dois meses aos onze anos. Casa de dois andares, encostada na montanha, casa que começava com um portão verde, que se abria para uma ladeira extensa e íngreme. Ao lado esquerdo havia o poço artesiano, o canil para grandes cachorros, uma horta onde eu teimava de arrancar as cenouras que ainda estavam pequenas, havia também uma amoreira e uma mangueira, na última, haviam construído em volta de seu tronco um viveiro por onde passaram araras, tucanos, galinhas d’angola e outros bichos. Quando a ladeira fazia sua primeira curva do lado esquerdo ficava a casa do caseiro de tijolos de barro vermelho, na direita, a piscina. A curva continuava até chegar à uma escada de pedras que dava acesso

a nossa casa de grandes portas e janelas de madeira. Para um lado a cozinha, para o outro uma varanda com churrasqueira e fogão a lenha, entre esses espaços havia uma sala tão grande que uma mesa de doze lugares parecia pequena. No segundo andar, um corredor tão comprido quanto a casa levava de porta em porta aos quatro quartos e no fim, um banheiro. Mais além, havia a montanha e todo o terreno que as galinhas e a cabra podiam explorar.

Essa imagem nítida da casa onde cresci sempre retorna como o lugar, o ideal, o qual devo procurar. Um lugar calmo, onde havia tempo e ócio. Havia brincadeira e havia solidão.

Retornar ao local da minha infância anos depois, fez reviver diversas memórias, mas também me fez desconhecer aquele lugar. Vargem Grande passou por muitas transformações nas últimas décadas, e de fato, como meus pais sempre falavam “está irreconhecível”. Esse argumento sempre foi usado para evitar que eu retornasse àquele lugar, na tentativa de me proteger de um possível sofrimento pelo não reconhecimento. Mas quando retornei, eu reconheci e também estranhei. Sofri pelas memórias doídas, sofri por ter partido de lá, sofri por não conseguir lembrar de mais detalhes, sofri por não ter mais vínculo com aquele lugar e de parar na porta da minha ex-casa. Mas também houve júbilo, quando vi que a casa permaneceu a mesma, inclusive o mesmo portão verde. Me alegrei ao reconhecer a gerente do Gepetto, que ainda é a mesma que trabalhava lá e me dava lápis de cor para brincar. Algumas coisas parecem ter permanecido as mesmas, ainda que com a agência do tempo. O quanto de mim ainda permanece daquela criança que cresceu no mato?

Poderia ir além e fabular sobre um encontro no choque que a história distanciou. Será que meu avô materno passou pelo eletrochoque nos meses em que ficou preso durante a ditadura militar? Ele foi solto, porém não viveu muito tempo depois disso, nem para contar as histórias, nem para conhecê-lo. Depois de ser preso, ele se calou, tornou-se uma pessoa taciturna, como conta minha mãe. Anos depois, sua filha escolher passar por uma experiência parecida. Em diferentes tempos e lugares ambos podem ter passado pelo choque. As justificativas são diferentes, porém ambas para controlar o que estaria fora de controle. Em um caso é uma tortura e no outro é um tratamento. Será que inabilidade de elaborar a perda do pai pode ter sido uma força para que este encontro tenha acontecido? Esquecer, esquecer, esquecer...

3.5

Exposições realizadas

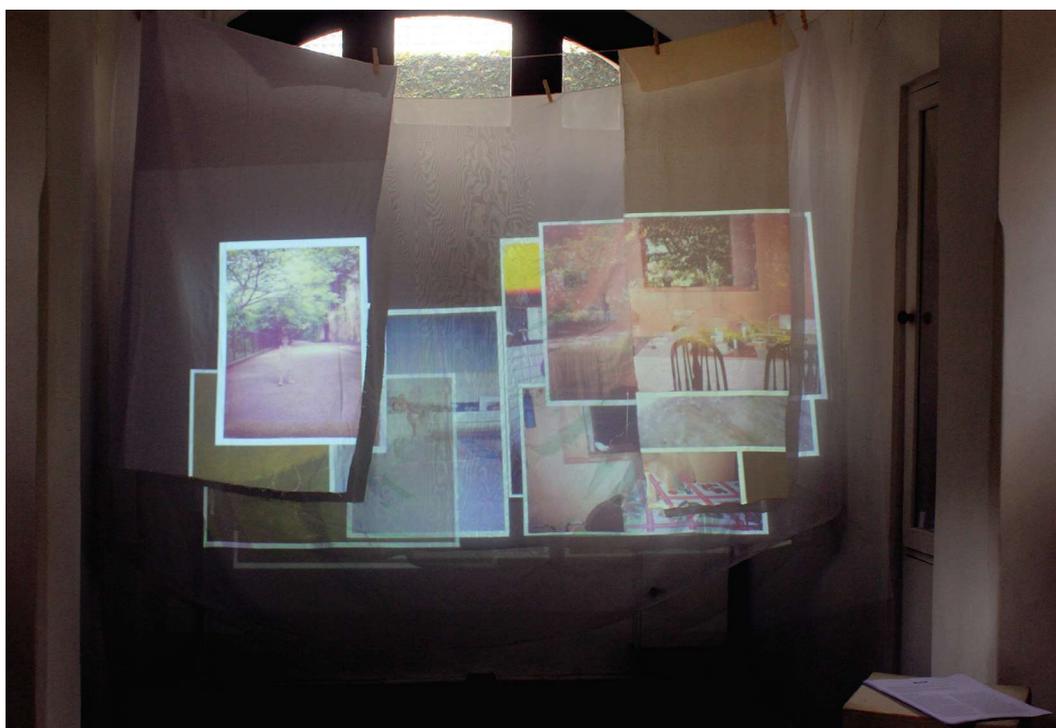
Em Novembro de 2019, fui selecionada para expor no VI Seminário do Pro-

grama de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem, Nós Utópicos: lugares de (re)existências, na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Apresentei o trabalho dexisti a partir de quatro fotos selecionadas. Fotos 10x15 cm enquadradas em moldura branca na parede branca.



Figuras 20 e 21: Exposição Nós Utópicos, UFJF, Minas Gerais, 2019

Posteriormente, fui selecionada para expor o mesmo trabalho, porém como vídeo-instalação no Museu da República, Catete, Rio de Janeiro. Enquanto ocorria o evento organizado pelos discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da (UERJ). A video instalação foi feita a partir de uma projeção em tecidos de algodão pendurados precariamente no coreto do jardim do museu. A precaridade dos tecidos pendurados se deu por uma condição do local não poder sofrer nenhum tipo de dano, assim sendo, grudei um varal improvisado com fitas, que se desprenderam, porém essa precaridade trouxe um caimento ao tecido que adicionou uma camada significativa na própria instalação. O vídeo tinha duração de 4'10”.



Figuras 22: Exposição no Museu da República, Catete, Rio de Janeiro, 2019.



Figuras 23: Exposição no Museu da República, Catete, Rio de Janeiro, 2019.

A vídeo-instalação foi exposta durante a tarde de uma quarta-feira, no coreto localizado no jardim do Museu da República. O espaço público, aberto para os transeuntes, trouxe a possibilidade de encontros inusitados. Uma interpelação, em especial, me atravessou e me deixou desconcertada. Uma mulher, em situação de rua, entrou no coreto e me perguntou “Como é que faz para colocar a minha foto aí?”. Expliquei que o vídeo já estava pronto e que não era possível alterar naquela hora, mas que poderia tirar uma foto dela para um futuro trabalho. Insatisfeita, ela foi embora antes que eu pegasse a minha câmera fotográfica. Esse atravessamento de um outro, que gostaria de se ver alí, que gostaria de ser ver representada nas fotografias apagadas, me fez pensar em um possível desdobramento do trabalho incluindo outros invisíveis.

4

A prática estética para nada

Neste capítulo, será apresentada a parte final do percurso quando ofereci uma oficina de arte dentro do espaço Casa Verde - Núcleo de Assistência à Saúde Mental, em 2019. O convívio com os frequentadores da Casa Verde me atentou para as trocas com pessoas que se sentem marginalizadas, dadas as suas condições psicológicas. O tempo de escuta me trouxe muitos aprendizados, e acredito que foi possível criar encontros nesse espaço. A oficina realizada com materiais reutilizados, reafirmou os questionamentos em torno da representação da angústia, materializando a dificuldade em se lidar com a falta e dar destino aos excessos.

O nível mais elementar de troca simbólica é o chamado “gesto vazio”, um oferecimento feito para ser rejeitado ou destinado a sê-lo. [...] O pertencimento a uma sociedade envolve um ponto paradoxal em que cada um de nós é obrigado a abraçar livremente, como resultado de nossa escolha, o que de todo modo nos é imposto [...] Esse paradoxo de querer (escolher livremente) o que é compulsório, de fingir (mantendo as aparências) que há uma livre escolha embora efetivamente não haja, é estritamente codependente com a noção de um gesto simbólico vazio, um gesto - um oferecimento - que se destina a ser rejeitado. (ZIZEK, 2010, p.21)

4.1

Oficina “O quê fazer com os restos?” na Casa Verde (2019)

A oficina intitulada “o quê fazer com os restos” foi oferecida na Casa Verde - Núcleo de Assistência em Saúde Mental, entre outubro e dezembro de 2019. A oficina proposta visava reutilizar materiais guardados ao longo de dois anos, materiais que sobraram do projeto irrepresentáveis e estavam agrupados na pasta “restos”. Esses materiais são sobras de processos artísticos anteriores e agrupam objetos diversos como fotografias, desenhos, impressões, xerox de textos, entre outros. Majoritariamente, o material era composto de papéis pintados, rasgados, rasurados, e que de forma geral não obtiveram um “resultado satisfatório”, ou seja, tudo aquilo que fracassou durante experiências artísticas. Atentando aqui, que esse fracasso se deu por um julgamento estético subjetivo – uma mancha que me afetou mais do que outra.

O resto, aquilo que sobra, que frustra, dá materialidade à angústia da própria produção artística. Analogamente, na psicanálise a angústia é aquilo que sobra, que resta, o que cai e que não se deixa capturar pela linguagem, ou por qualquer outra representação. Esses restos materiais fracassados, conseguem dar algum corpo, al-

guma forma a este afeto. Portanto, se a angústia não pode ser capturada, a arte é uma meio de dar destino a este excesso. O processo artístico dá uma finalidade - um fim - aos restos, considerando que é através da metodologia da negatividade que se torna possível de elaborar essa questão. Pois há alguma carga negativa dentro da positividade desse material, já que esses restos eles aludem a algo que não foi alcançado, e nesse caso, o fracasso presente nos restos se aproxima mais da angústia do que os resultados mais “satisfatórios”, ou compreensíveis.

Em Outubro de 2019, por incentivo de minha orientadora Denise Portinari, fui à Casa Verde - Núcleo de Assistência em Saúde Mental, situada em Botafogo no Rio de Janeiro. A intenção era conhecer o local e propor uma atividade artística que interessasse tanto a eles quanto ao desenvolvimento da minha pesquisa. Ao chegar no local, fui bem recebida com abraços e beijos por uma das pacientes da casa, umas das funcionárias presentes me atendeu e recomendou que eu participasse da reunião de equipe, que ocorria todas sextas. Assim sendo, retornei da sexta seguinte e fui convidada a apresentar uma proposta de atividade para a casa.

Coincidentemente, o início do percurso em torno da representação da angústia se iniciou com uma oficina frustrada que tentou representar a angústia, em 2017. E dois anos depois, o movimento de externalizar, de ampliar a expressão deste afeto, me levou a repetir o modelo de oficina. A oficina “O quê fazer com os restos?” diferentemente da primeira tentativa, conta com um material já trabalhado, os restos dos meus processos artísticos anteriores. Materiais estranhos, que normalmente seriam jogados fora, mas aqui se apresentam como a matéria principal de um processo angustiante. Esses materiais carregam tintas, informações e afetos, e também por isso, que eles apresentam um certo excesso, transbordam sobras e pesam em sua inutilidade. Inclusive fisicamente, a pasta de restos é mais pesada do que a pasta do projeto irrepresentáveis. Sendo assim, esse excesso ultrapassa todos os limites, é um excesso de peso, de matéria e de algo além da matéria, além da linguagem, uma sobra do que não é dito está contida neste material estranho.

Quando cheguei à reunião de equipe da Casa Verde, fui recebida com expectativa de apresentar uma proposta de atividade. Entretanto, eu esperava o contrário, que primeiramente eu seria apresentada às próprias dinâmicas da casa, ou seja, eu não falaria antes de escutar. Nesse caso, expus o meu desejo em frequentar a casa, vivenciar as práticas e conviver com os frequentadores de lá antes de definir e formalizar a atividade proposta. E de modo geral, o que eu levaria inicialmente consistiria nos restos dos trabalhos artísticos anteriores, que pela via do fracasso e da sobra se aproximavam da angústia do processo de criação.

Não surpreende que em uma primeira tentativa de utilizar esse material em um grupo distinto e que não tem conhecimento sobre o que ali está sendo abordado, tenha sido mais uma oficina frustrada. A maioria dos participantes não quis utilizar o material, pois na maioria houve um movimento de repulsa, de não saber como lidar com aqueles papéis estranhos. Um participante não quis utilizar, pois disse que era o meu trabalho de arte, e que estava muito lindo para mexer. Duas pessoas utilizaram folhas impressas do projeto irrepresentáveis, ambas pintaram com guache por cima. Em um dos casos, a pessoa pintou um quadrado vermelho onde havia uma foto quadrada vermelha e pintou de azul onde havia um retângulo azul. No outro caso, a participante pintou livremente com cores que não eram similares às que já estavam no papel - ela utilizou tinta guache verde e lilás e pintou com pinceladas generosas, desgovernadas e aleatórias pelo papel, sobrepondo a imagem impressa por baixo gradualmente até criar uma grande mancha, na qual ela colocou outro papel por cima, escreveu e o dobrou.

Antes de iniciar a oficina na Casa Verde, frequentei a casa por dois meses a fim de entender a dinâmica das atividades, conhecer os frequentadores e profissionais, e poder assim, adequar a minha atividade às formas de organização dos trabalhos que são desenvolvidos por lá. Felizmente, a Casa Verde me recebeu de portas abertas e fui muito acolhida no convívio com os pacientes. Acredito que eles me ajudaram a entender mais sobre o meu trabalho e inclusive sobre mim mesma. A visão excludente do “louco” na sociedade corrobora para um distanciamento e até uma visão assistencialista na relação entre pacientes e profissionais. O convívio na Casa Verde me proporcionou uma experiência real de aproximação com pessoas que são marginalizadas da nossa sociedade em algum nível. Alguns dos frequentadores têm certa autonomia sobre a vida deles, outros não têm e reclamam sobre a falta de escolha em assuntos que os interessam, e ainda há outros que não se manifestam sobre isso.

O que, de modo geral, me levou a perceber que os frequentadores se sentiam recorrentemente em um lugar distante, afastados de um senso de “normalidade”, eram suas justificativas ou tentativas de explicar que não eram “loucos”. Eles me contavam quem eram ou que estavam fazendo ali, falavam de seus desejos e de suas angústias. O tempo que dediquei ouvindo suas histórias e conversando com eles, me aproximou de suas vivências e me identifiquei com seus anseios. Essa correspondência certamente me afetou, no sentido do que percebi que muitos dos meus processos psíquicos eram semelhantes ao que eles passavam (como histeria, paranóia, etc). Muitas das minhas preocupações eram similares às deles e nossas formas de agir e pensar o mundo por vezes se misturavam.

Cada vez mais percebi a importância de discutir questões relativas à saúde

mental. Eu tive o privilégio de estudar, pesquisar sobre arte e psicanálise, perceber a minha prática como forma de lidar com a angústia, porém isso não é óbvio para a maioria das pessoas e nem por isso se torna algo fácil com o que lidar. Ao longo dos últimos anos, me aproximar do que me aflige, sendo por meios racionais e acadêmicos, não torna mais simples lidar com a angústia. Pelo contrário, muito da minha limitação em desenvolver os estudos se dá por uma afetação visceral que a pesquisa tem sobre mim e vice-versa.

Estar na Casa Verde me deixou mais segura em percorrer um caminho estranho, em flertar com o que não faz sentido, em me aproximar do irrepresentável. Pois não fazemos sentido, não somos feitos de certeza, a única certeza é a angústia. O que nos une, o que a todos aflige.

O intuito da oficina “o quê fazer com os restos?” era observar como os participantes manipulariam aquele material estranho. O material, que consistia em restos, poderia ser manipulado livremente pelas mãos dos participantes, entre as quais as ações de amassar, rasgar, pintar, desenhar e colar foram encorajadas. Entretanto, houve uma certa relutância da maioria dos participantes em manipular aquilo, um

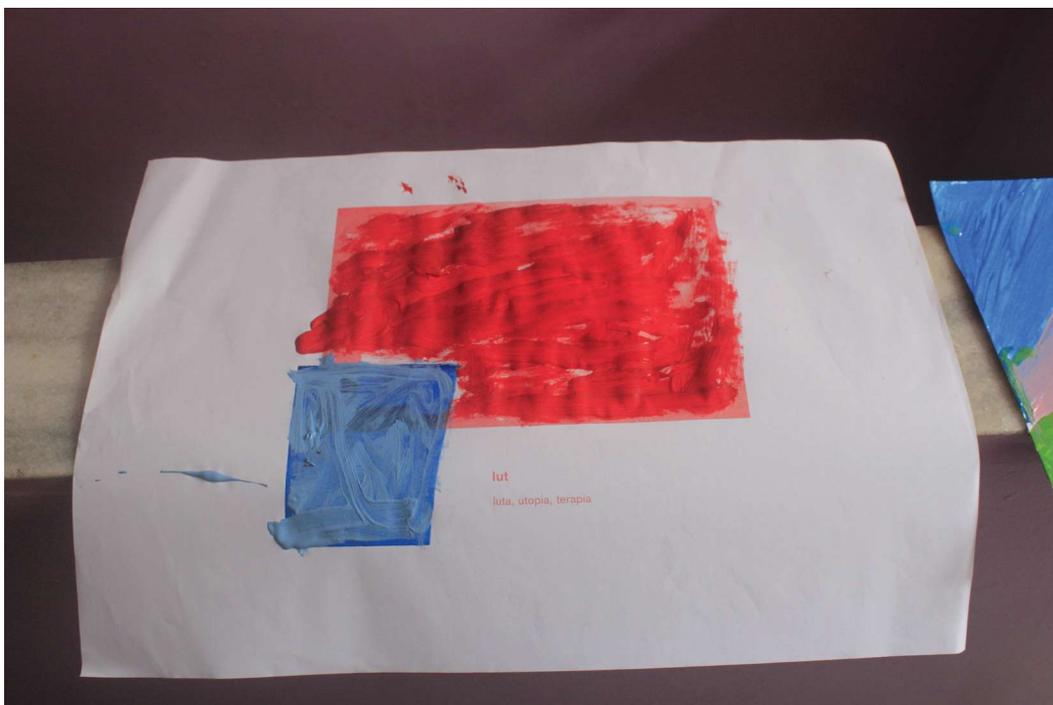


Figura 24: Quadrado azul sobre vermelho, Casa Verde, Botafogo - RJ, 2019

material que causa estranhamento. Se aquilo que restou dos meus processos era estranho para mim, que tenho certa familiaridade com o material, como os outros viram aquilo? Decerto que reconheceram fragmentos de fotos, pedaços de anotações, papéis amassados, cores e formas que poderiam aludir a diversos significados.

Em ambos os casos onde o material que levei foi manipulado, a interferência feita atua como uma tentativa de tapar o havia ali. Em um dos casos, na Figura 24, o participante pintou as áreas onde havia alguma informação: a foto vermelha foi coberta pela tinta vermelha e a mancha azul se tornou um quadrado azul. Apagando o que havia ali, sobrepondo a inquietante presença do que estava impresso com camadas de tintas que fecham a forma. Retângulo vermelho e quadrado azul. Formas mais compreensíveis do que estava anteriormente. Tapando a angústia com algo que poderia fazer sentido, encobertando o que não é sabido pelo que é compreensível.



Figura 25: Escritos esquecidos I, Casa Verde, 2019

Na outra imagem (figura 25), a participante acrescentou diversas camadas de tinta ao papel, cobrindo o que havia ali com uma carga grande de material. Por conta desse excesso de tinta, o papel começou a rasgar. A participante então, pegou outra folha de papel e começou a escrever algo – uma carta talvez? A folha escrita grudou na tinta ainda fresca do papel que estava embaixo, e depois de separá-los, ela dobrou suas palavras, manchando-as de tinta, embrulhando-as até que ficassem em um tamanho pequeno suficiente para guardá-las. A participante não mostrou interesse em compartilhar sua escrita, e o papel utilizado ficou carregado de tinta, com manchas, rasgado, dobrado e descartado.



Figura 26: Escritos esquecidos II, Casa Verde, Botafogo - RJ, 2019

4.2

A pesquisa que cria nada, cria algo?

Se em 2017, a oficina com palavras gerou nada, a última oficina também chegou ao mesmo lugar. E justamente, a questão não é o que produz ao final, mas o que é construído ao longo. Posso dizer que depois de um pouco mais de dois meses frequentando a Casa Verde não foram criadas as colagens, tampouco uma exposição dos trabalhos, mas foram feitos laços. A relutância em mexer no material estranho e as tentativas de cobrir o que havia ali demonstram a incapacidade de lidar com isso que é estranho. Pode indicar também, certa insuportabilidade ao lidar com a angústia.

5

Do estranho ao familiar, do familiar ao estranho

Finalizar o percurso da pesquisa retornando a lugar de largada, em uma oficina que aponta a impossibilidade de materializar a angústia, expõe a ciclicidade da pesquisa. O retorno dos restos, do que estava recalcado, do que havia sobrado, remete fisicamente à angústia. Ela se faz presente nesses restos materiais do processo artístico.

Após percorrer esse caminho tortuoso, um percurso com tensões e torções em torno da angústia, pode-se concluir que as questões levantadas auxiliam na visão crítica do design. Pensar tal prática a partir do furo permite acolher o vazio necessário a todo ato criativo. Além disso, é necessário compreender o design como uma ferramenta que consolida e materializa valores sociais, portanto a potência transformadora da área se concentra na capacidade de dar forma às coisas. Por isso, reitero a importância de deixar um espaço de respiro, um espaço para o buraco, um espaço para se locomover, pois o pensamento de tapar furos incessantemente com bens de consumo mantém uma sociedade de consumo imediato, que não sabe lidar com suas angústias, que não consegue atravessar e elaborar suas dores. Tapar os furos nos adoece, já que velar o buraco não o faz desaparecer, torna-o ainda mais estranho, torna-o um borrão mais turvo e faz com que o sujeito se sufoque.

Não apenas no campo do design, mas também como foi exposto em alguns tratamentos psiquiátricos, tendemos a solucionar os problemas suprimindo os sintomas. Essa supressão das consequências nos afasta ainda mais da causa. E o que pude observar a partir da visão da psicanálise, é que esse objeto-causa não cessa e não engana. É o isso que está além do nosso controle, da nossa apreensão e compreensão. Portanto, essa coisa que escapa demanda de nós lidarmos com coisas além do nosso alcance – e nem tapando, nem velando será possível de “resolvê-la”. Essa resolução depende de uma mudança na visão de mundo, um olhar que visa acolher o estranho, habitar o vazio, e que não pretende retificar o que está além.

Em uma conferência, Raul Antelo (2011) expressou sua visão sobre o percurso da pesquisa acadêmica apontando-o como “um desejo de vazio”, o percurso impulsionado pelo desejo de saber é alimentado por um não-saber. Partindo do pressuposto de que toda pesquisa avança no sentido do que não é sabido, do que ainda há para se (re)descobrir, então a pesquisa se lança na direção do vazio. Em outras palavras, aquilo que é desconhecido, o lugar não habitado é a direção defendida pelo percurso e temática desta pesquisa. Como posto por Raul Antelo (2011), a pesquisa caminha em um deserto do saber. Portanto, o (re)lançamento no vazio não

seria um caminho possível para as práticas criativas? E a reiteração do desconhecido seria possivelmente uma prática artística e epistemológica?

Em suma, a pesquisa aqui desenvolvida, expõe uma outra forma de elaborar uma questão complexa, uma forma de operar pelas bordas, já que não é possível atacar a angústia de frente. O processo artístico amparou, de certa forma, o desamparo presente ao se pesquisar esse afeto. Ademais, os trabalhos autorais desenvolvidos ao longo desse percurso, foram criados dentro de um espaço vazio, um lugar de dor, de perdas e faltas. E posso afirmar, que elaborar minhas dores no processo artístico me fez atravessar o buraco de forma que tornou possível expô-las, posteriormente. Falar da angústia, conviver com ela é sufocante, e por isso é relevante abordá-la. A metodologia apresentada se mostra como um caminho viável para tratar de um objeto ausente, um meio de contorná-lo. Assim como na fotografia do buraco negro, é preciso criar uma borda para visualizar o espaço vazio. Assim, concluo que é necessário entendermos a função estrutural desse buraco, pois é nesse espaço de respiro onde é possível criar: a vida é a crisálida do nada.

Referências Bibliográficas

ANTELO, Raul. **A pesquisa como desejo de vazio**. n: Anais do I Seminário dos alunos da pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Conferência de abertura. Florianópolis, SC, 2011. p. 08-39.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. 976 p.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Secretaria de Atenção à Saúde. Esclarecimentos sobre as mudanças na Política Nacional de Saúde Mental e nas Diretrizes da Política Nacional sobre Drogas**. Brasília, DF. 2019

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. Amadora, Portugal : Bertrand, 1978.

FIGUEIREDO, L.C.M. e SANTI, P.L.R. **A Psicologia; uma (nova) introdução**. São Paulo: Educ, 1997.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

FOSTER, Hal. **Design e crime**. Trad. Tina Montenegro. ARS (São Paulo) vol.9 no.18 São Paulo. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund.(1919) **O inquietante**. Obras Completas. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. (1925-1926) **Inibição, sintoma e angústia**. Obras Completas, ESB, v. XX. Rio de Janeiro : Imago, 1996.

LACAN, Jacques. **O estádio do espelho como formador da função do eu**. In: LACAN, J., Escritos (pp.96-103). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

LACAN, Jacques. **Conferência A terceira** [1974].Cadernos Lacan. Porto Alegre: APPOA, 2002. v. 2.

LACAN, Jacques. (1962-1963) **O Seminário livro 10, A angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, Jacques. (1972-1973) **O Seminário livro 20, Mais ainda**. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **Medo da libertação. A descoberta do Mundo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MATHIAS, Ibrahim. **O Eletrochoque no Tratamento das Psicopatias** (x). Revista de Medicina, São Paulo, 1945. Acervo da Biblioteca Digital de Obras Raras e Especiais da USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadc/article/download/47492/51220/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

PORTINARI, Denise Berruezo. **A Noção do Imaginário e o Campo do Design**, In: COUTO, R.M.S., JEFFERSON, A.O.(org), Formas do Design: por uma metodologia interdisciplinar. Rio de Janeiro: 2AB/ PUC-Rio. 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SADOCK, Benjamin J.; SADOCK, Virginia A.; RUIZ, Pedro; **Compêndio de Psiquiatria: Ciência do Comportamento e Psiquiatria Clínica.** 11. ed. Porto Alegre, RS: Artmed, 2015. p. 1065-1072.

SIMAS, Luiz Antonio, RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** 1ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

WOLFF, Janet. **A produção social da arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

KOSOVSKI, Gisele F. **O espaço vazio: reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte.** *Ágora* (PPGTP/UFRJ), v. 13, p. 109-120, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Como ler Lacan.** Trad. Maria Luiza X da A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.