



Guilherme Neves Gonçalves

De chão e portões: a ocupação cultural de um
instituto psiquiátrico e as relações entre arte,
política e espaço no contemporâneo

Tese de doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção de grau de doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia
Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Sônia Maria Giacomini

Co-Orientadora: Prof.^a Maria Isabel Mendes de Almeida

Rio de Janeiro
Setembro de 2017



Guilherme Neves Gonçalves

De chão e portões: a ocupação cultural de um instituto psiquiátrico e as relações entre arte, política e espaço no contemporâneo

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Sonia Maria Giacomini

Orientadora
Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Profa. Janice Caiafa Pereira e Silva

UFRJ

Prof. Renato de Azevedo Rezende Neto

UFRJ

Prof. Paulo Jorge da Silva Ribeiro

UERJ

Profa. Rosi Marques Machado

Departamento de Ciências Sociais/PUC-Rio

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Coordenador Setorial do Centro
de Ciências Sociais – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2017

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

Guilherme Neves Gonçalves

Graduado em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005), mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2013). Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017). Áreas de interesse: Teoria do conhecimento, Sociologia urbana, Antropologia cultural, História do Brasil.

Ficha Catalográfica

Gonçalves, Guilherme Neves

De chão e portões : a ocupação cultural de um instituto psiquiátrico e as relações entre arte, política e espaço no contemporâneo / Guilherme Neves Gonçalves ; orientadora: Sônia Maria Giacomini ; co-orientadora: Maria Isabel Mendes de Almeida. – 2017.

163 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2017.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Ocupações. 3. Performance. 4. Biopolítica. 5. Espaço. I. Giacomini, Sônia Maria. II. Almeida, Maria Isabel Mendes de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. IV. Título.

CDD: 300

A memória de Valter Neves, meu saudoso avô
A Raquel Puga, amorosamente

Agradecimentos

À Maria Isabel Mendes de Almeida pelos anos de orientação e cuidado. Pelas aulas e conversas cheias de vida, inteligência e movimento. Pela capacidade ímpar de apreender, expandir e direcionar as ideias dos que buscam sua orientação. Pelos frutos de futuros encontros.

À Sonia Maria Giacomini, pelo acolhimento e orientação. Pelo estímulo intelectual e de ânimo que me auxiliou a cumprir esta jornada.

Ao Departamento de Ciências Sociais da PUC-RIO, pela dedicação à formação intelectual e humana de seus discentes. Às professoras, professores e colegas, pelo aprendizado constante, os encontros potentes e a alegria de pensar.

À Ana Roxo, Monica Gomes, Eveline Serra e Felipe Santos, pela dedicação ao departamento e o carinho com todos os seus integrantes.

À CAPES e à PUC-RIO, pela bolsa de doutorado, de grande importância para o desenvolvimento da pesquisa.

À Janice Caiafa, pela generosa interlocução e pela riqueza de sua leitura.

À Rosi Marques Machado, por receber-me carinhosamente em suas aulas em meu estágio de docência, experiência tão cara à minha formação. Pelos apontamentos preciosos na qualificação e no exame da tese.

Ao Paulo Jorge da Silva Ribeiro, pela leitura cuidadosa em alma e intelecto. Pela forte impressão de suas aulas. Pelo lastro heroico e poético que seu pessimismo inteligente desprende quase à sua revelia.

Ao Renato Rezende, por ser um mestre generoso para tantos pensadores e artistas e um produtor incansável de potência. Pela especial leitura deste ensaio. Por dar de comer aos bandos e ao curso poético, com sua onipresente flânerie em duas rodas, sua fala bodisatva de laranjeiras. Por sua literatura.

Aos queridos e amigos que levo da casinha de CS para o mundo, a meu lado e dentro de mim, em coração, pensamento e dança, Aluyísio, Anastácia, Beatriz, Carol Bordalo, Clara, Deborah, Flavia, Janderson, Natasha, Paula Alegria.

Aos vagalumes, curandeiros e bacantes que pulsaram na noite desses anos no Hotel Spa da Loucura, anunciando em sonho e fanfarra e amor e luta que a vida segue por e apesar de tudo. A Amauri, Ana Paula, Berenice, Bruno, Carlos, Daniele, Denise, Edemilton, Eduardo, Felipe, Flávia, Francine, Gabi, Gê, Gert, Gilson, Glauce, Jaci Pelézinho, João, Jorge, Linda, Luciano, Lula, Marcel, Milton, Mirian, Nilo, Odacir, Pablo, Paula, Karina, Katia, Raísa, Reginaldo, Thiago, Vitor e Zezé.

A Gilson, Glauce Oliveira, Heyk Pimenta, João Lima, Vitor Pordeus, Raísa Inocência e ao pessoal do coletivo Norte Comum pelo apoio e pelas entrevistas concedidas.

Ao Instituto Municipal Nise da Silveira, onde a pesquisa de campo foi realizada.

À Oficina Experimental de Poesia, seus conspiradores e aliados, Ana, Augusto, Bárbara, Cláudio, Davi, Duda, Fred, Jéssica, Julya, Heyk, Lucas, Luiz Guilherme, Marcelo, Mari, Markito, Simone, Valeska, Vini, Zacca e Zoé, todos sabem voar.

A Colossi e Victor, irmãos de alma.

À minha família, Cléber, Glória e Vini, pelo amor infinito.

À Raquel Puga, que é o amor e a esperança em sua forma mais humana e bela. Pela leitura atenciosa, a inteligência e os diálogos que fizeram este trabalho possível. Por cuidar a mim e a todas as crianças do mundo, às crianças em nós. Por tornar o mundo habitável e representar tudo aquilo que poderíamos ser. Por ser a vitória da delicadeza sobre toda brutalidade. Pela vida.

Resumo

Gonçalves, Guilherme Neves; Giacomini, Sônia Maria; Almeida, Maria Isabel Mendes de. **De chão e portões: a ocupação cultural de um instituto psiquiátrico e as relações entre arte, política e espaço no contemporâneo.** Rio de Janeiro, 2017. 163p. Tese de Doutorado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese discute a questão das ocupações culturais a partir de uma reflexão sobre a experiência do “Hotel Spa da Loucura”, que consistiu na ocupação de um hospital psiquiátrico localizado no Instituto Municipal Nise da Silveira, entre os anos de 2012 e 2016. Considero ocupações culturais as estratégias de produção e ressignificação de espaços através da presença coletiva e de práticas significativas, ou seja, práticas que incidem sobre os usos e a relação simbólica dos espaços com as formas de vida. A ocupação do Hotel Spa da Loucura, da qual participaram coletivos culturais, artistas, pesquisadores, profissionais e usuários da rede de saúde mental, figura como um caso interessante no âmbito das práticas espaciais, na medida em que transformou dois andares de um hospital psiquiátrico em funcionamento em um espaço de produção artística e cultural, frequentado por uma ampla rede de atores sociais. Por mobilizar questões ligadas ao campo dos movimentos sociais, em especial o Movimento da Luta Antimanicomial, e processos relacionados ao campo das artes e da produção cultural, a ocupação constitui um terreno de análise revelador das interseções entre cultura e política nas formas contemporâneas de ação coletiva. A hipótese aqui abordada é a de que está em curso uma intensa aproximação entre as esferas política e da produção simbólica, marcada tanto pela politização da arte quanto pelo entrelaçamento entre ação política e performance cultural. Este processo está relacionado aos modos pelos quais, no contexto do biopoder, a disputa política tornou-se indissociável do que Arjun Appadurai chama de *obra da imaginação*. A questão das ocupações culturais, aqui discutida à luz do conceito de heterotopia desenvolvido por autores como Foucault e Hetherington, sinaliza para uma nova consideração da dimensão do espaço como eixo de agenciamentos e de construção de outras formas de vida.

Palavras-chave

Ocupações; performance; biopolítica; espaço.

Abstract

Gonçalves, Guilherme Neves; Giacomini, Sônia Maria; Almeida, Maria Isabel Mendes de. **About ground and gates: the cultural occupation of a psychiatric institute and the relations between art, politics and space in the contemporary.** Rio de Janeiro, 2017. 163p. Tese de Doutorado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis discusses the subject of cultural occupations based on a reflection regarding the experience of the "Spa Hotel of Madness", which consisted in the occupation of a psychiatric hospital located in the Municipal Institute Nise da Silveira between the years of 2012 and 2016. The research considers occupations as the strategies of production and re-signification of spaces through collective presence and meaningful practices, that is, practices that focus on the uses and the symbolic relationship of spaces with life forms. The occupation of the Spa Hotel of Madness, attended by cultural collectives, artists, researchers, professionals and users of the mental health network, figures as an interesting case of spatial practices as it transformed two floors of a functioning psychiatric hospital in a space of artistic and cultural production that embraces a wide network of social actors. By mobilizing issues related to the field of social movements, especially the Anti Mental Health Institution's Movement, and processes related to the field of arts and cultural production, occupation is a field of analysis that reveals the intersections between culture and politics in contemporary forms of collective action. The hypothesis discussed here is that an intense approximation is taking place between the political and symbolic production spheres, marked by both the politicization of art and the interplay between political action and cultural performance. In the context of biopower, this process is related to the ways in which the political dispute became inseparable from what Arjun Appadurai calls the work of the imagination. The question of cultural occupations, discussed here in the light of the concept of heterotopia developed by authors such as Foucault and Hetherington, points to a new consideration of the dimension of space as the axis of agency and the construction of other life forms.

Keywords

Occupations; performance; biopolitics; space.

Sumário

Introdução	10
1. Abertura	21
1.1. Politização da vida	21
1.2. Ocupar	36
1.3. Interlúdio: a Reforma Psiquiátrica e a politização da “loucura”	52
2. Hotel da Loucura.....	65
2.1. Primeiro Ato: Sarau Tropicaos	69
2.2. Segundo Ato: Ocupa Nise.....	76
2.3. Terceiro Ato: dentro do Hotel.....	83
3. Loucura sim, mas tem seu método	98
3.1. Ritual e performance.....	102
3.2. Teatro-ritual	113
4. De chão e portões.....	127
4.1. Quarto ato: o método em ação	127
4.2. Clientes, resistentes, atores.....	135
Saída: mapas da ação	146
Referências Bibliográficas	154
Anexo. Cantos	161

Introdução

Este ensaio discute a relação entre espaço, política e práticas culturais no movimento das ocupações, a partir de uma reflexão sobre a experiência do Hotel Spa da Loucura, que consistiu na ocupação cultural de um hospital psiquiátrico localizado no Instituto Municipal Nise da Silveira (Engenho de Dentro, Rio de Janeiro) entre os anos de 2012 e 2016. A hipótese aqui abordada é a de que está em curso uma intensa aproximação entre o campo da ação política e o campo da reflexão cultural, marcada tanto pela politização dos espaços de arte quanto pelo entrelaçamento das estratégias de ação política com o que Victor Turner (1988) chamou de performances culturais.

A escolha deste objeto está ligada ao reconhecimento, à luz de autores como Foucault (2009), Certeau (2014) e Raquel Rolnik (2015), de que a dimensão do espaço assumiu uma importância central para a produção das formas de vida em nosso tempo. Apesar da colonização do espaço e de seus recursos ter constituído uma preocupação elementar das sociedades modernas, o pensamento moderno, fundado sobre o ideário do humanismo e do universalismo, tendeu a privilegiar a dimensão do tempo na reflexão sobre os processos sociais, classificados como etapas de uma linha evolutiva destinada ao progresso e à civilização. As modernizações foram experimentadas, no plano ideológico, como projetos de colonização do futuro (PAZ, 1984) e, no plano social, como processos de mobilização total (SLOTERDIJK, 2002), dos corpos, da natureza e do pensamento, para o movimento. Com a chamada crise da modernidade, ou da consciência moderna, assistimos ao desencantamento das utopias modernizadoras e de seus modelos teleológicos. O imperativo do progresso através da aceleração industrial revela-se insuficiente para o tratamento dos problemas sociais, políticos e ambientais do mundo contemporâneo. O universalismo e o humanismo são submetidos à crítica filosófica, pela associação de tais noções com a utopia do progresso, que serviu de justificativa para as tragédias do imperialismo e da guerra global.

Diante da crise das utopias modernas e das reconfigurações do capitalismo vividas nas últimas décadas do século XX, a perspectiva da ruptura revolucionária

se vê enfraquecida no plano das lutas sociais, que passaram a organizar-se pela disputa de hegemonia dentro das políticas estatais e no campo da esfera pública. Se, por um lado, as últimas décadas do século passado dão testemunho do triunfo do capitalismo global em sua vertente neoliberal e do esvaziamento do que Gramsci chamou de *grande política* - a que discute e intervém sobre as estruturas de funcionamento do poder e dos meios de produção econômica-, por outro lado, experimentamos um intenso processo de reflexividade cultural, que chamarei aqui de politização da vida. A intensificação das lutas por reconhecimento (FRASER, 2002), articuladas pelos movimentos sociais desde os anos 1960, é parte deste processo, no qual a crítica da exploração econômica associa-se à crítica cultural e a reflexão sobre o poder perpassa todos os aspectos da vida social. Com o ingresso das questões culturais no terreno das lutas sociais e a politização da cultura por parte do pensamento político, a ação política transborda a esfera estatal para constituir uma disputa que atravessa a rede de discursos, instituições, práticas, saberes e relações que constituem as formas de vida.

O cenário em que os movimentos sociais contemporâneos ganham corpo encontra-se profundamente atravessado pela expansão da biopoder, que Foucault (1993, 2003) define como uma forma de produção do poder exercida não apenas através do controle disciplinar, mas do conjunto de dispositivos que fazem funcionar a vida e orientam a atividade dos corpos, dos discursos, dos desejos. Foucault considera como dispositivos “o conjunto decididamente heterogêneo que engloba, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (1979, p. 244), ou seja, todos os elementos, materiais e imateriais, que participam da produção da vida e da subjetividade. No ensaio *O que é um dispositivo?* Agamben define o conceito de dispositivo como:

(...) um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens (...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos viventes (AGAMBEN, 2014a, p. 37, 39).

Assim, os dispositivos pelos quais o biopoder se constitui não possuem uma territorialidade fixa, penetram a totalidade da vida social. Neste sentido, a

biopolítica não diz respeito somente aos representantes do poder político e econômico, mas ao processo de produção dos corpos, do imaginário, dos desejos, que faz dos indivíduos os sensores de seu próprio potencial de diferenciação. Em outras palavras, não se trata apenas de produzir obediência ao sistema de posicionamentos, mas de *produzir produtores* (HARDT e NEGRI, 2001) por meios cada vez mais sutis e eficientes, até o ponto em que as linhas do poder se tornem invisíveis, por estarem em toda parte.

Um dos aspectos centrais da biopolítica no contexto contemporâneo reside na produção do imaginário. Como observam autores como Hardt e Negri (2001) e Arjun Appadurai (1996), as mídias comunicativas representam um poderoso dispositivo de formação do imaginário social, entendendo-se por imaginário tanto a dimensão da imaginação (da projeção de mundos), quanto o regime de circulação e significação das *imagens*. Appadurai denomina *trabalho de imaginação*¹ (*work of imagination*) a produção de discursos e de conteúdos midiáticos (imagens, textos, obras de arte) que participa da reflexividade cultural e da composição do imaginário coletivo. Considero, com estes autores, que a imaginação tornou-se uma das principais fronteiras onde se trava a disputa política, posto ser ela a instância que conforma as motivações, os caminhos e os limites da ação dos sujeitos sociais. Nos dizeres de Didi-Huberman,

Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar, assim como Hannah Arendt o mostrou, por sua vez, a partir de premissas bem gerais extraídas da filosofia de Kant. E não nos espantemos de que a extensa reflexão política empreendida por Jacques Rancière devesse, a certo momento crucial de seu desenvolvimento, se concentrar em questões de imagem, de imaginação e de “partilha do sensível” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61).

A politização da vida pode ser interpretada, portanto, como um processo que acompanha a expansão do biopoder, no qual se desenvolvem formas de resistência *biopolítica*. Nos movimentos sociais contemporâneos, é possível observar uma importância crescente atribuída a três dimensões: a produção dos espaços, a

¹ Na edição portuguesa da obra de Appadurai, publicada pela editora Teorema, Telma Costa traduz o conceito como “obra da imaginação”. Considero “trabalho de imaginação” uma tradução mais adequada para o português do Brasil.

produção de subjetividade e a performance na vida cotidiana. A essas três dimensões correspondem estratégias de ação como os movimentos em torno da questão urbana e as ocupações (no que tange à produção do espaço), o midiativismo, relacionado à disputa discursiva travada no campo da comunicação e da esfera pública (no que tange à produção subjetiva), as políticas de reconhecimento identitário e o ativismo cultural (no que tange às performances no cotidiano).

Considerando, com Certeau (2014), que o espaço é produzido pelas práticas e relações que nele se estabelecem, a questão do *uso* dos espaços representa um terreno fundamental de agenciamentos e tensões políticas. Os espaços constituem a rede - física, simbólica e virtual – onde os modos de ação, trabalho, comportamento, comunicação e relação são delineados. São, na mesma medida, o palco da vida cotidiana dos atores sociais e, portanto, o tempo e o lugar onde a ação é possível. Neste sentido, dirijo minha reflexão sobre o modo como as disputas em torno do uso do espaço põem em jogo o papel das práticas espaciais na produção das formas de vida.

A partir de 2011, assistimos a eclosão de diversos movimentos que mobilizam a noção de ocupação. Tendo como marcos iniciais a ocupação da Praça Tahrir, no Cairo, a ocupação da Praça Puerta del Sol pelo movimento dos *Indignados*, em Madrid, e o *Occupy Wall Street*, em Manhattan, a prática foi articulada por movimentos em várias cidades do mundo, onde a expressão “ocupação” e o imperativo “ocupa” passaram a significar um tipo de acampamento de manifestantes no espaço público como estratégia de comunicação de demandas. O espaço público é, há muito, o terreno por excelência dos movimentos sociais urbanos, portanto, o uso dos espaços como fronteiras de reivindicação política não configura um fenômeno político recente. No entanto, a proposta de uso político dos espaços que caracteriza os movimentos de ocupação contemporâneos apresenta especificidades interessantes, que buscarei discutir.

A noção de *ocupação* tem origem no vocabulário militar (ROLNIK, 2015), significando a tomada de um território seguida da instauração de uma estrutura de controle, fixa ou temporária, do espaço e de sua população. Portanto, as ocupações correspondiam à questão da soberania político-militar sobre um território em

disputa. Tal noção é ressignificada, no Brasil, pelos movimentos sociais relacionados à luta pela propriedade da terra, como o Liga Camponesa e o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), que desenvolvem a prática de ocupação de terrenos com o duplo objetivo de obter meios de moradia e produção e de pressionar o Estado pela realização de agendas políticas como a reforma agrária.

Nestas ocupações, sobretudo as que conseguiram permanecer na terra, os movimentos construíram modos específicos de organização e produção econômica e cultural, como escolas, centros religiosos, institutos de pesquisa e cooperativas de trabalho. Assim, no campo dos movimentos sociais, a ideia de *ocupação* incorpora um significado que remete, historicamente, à ideia de colonização, qual seja, o estabelecimento de uma cultura em um território. A colonização, enquanto *cultura* de um território, indica não apenas o cultivo da terra como o cultivo, nesta, de um modo de vida, como sinaliza a etimologia da palavra *cultura*.

Nos movimentos deflagrados no início de nossa década, as ocupações também deixaram de ser apenas o *meio* de expressão política para se tornarem uma prática espacial, ou seja, um processo de produção do *espaço* (CERTEAU, 2014). Os acampamentos converteram-se em campos de experiências em diversos níveis – político, relacional, cultural, subjetivo. Realizaram assembleias e debates públicos, criaram formas de decisão coletiva, organizaram-se em equipes dedicadas a um conjunto complexo de atividades que incluíam desde as ações do movimento às estratégias de ocupação do espaço. Utilizaram intensamente as mídias virtuais para a produção de informação e de conteúdos midiáticos (vídeos, imagens, textos), através dos quais uma rede de comunicação entre os movimentos de diferentes cidades foi ativada e as ações foram *transmitidas* (midiatizadas) em um tempo quase simultâneo ao da experiência presencial. As ocupações foram também o palco de diversas performances artísticas: saraus de poesia, performances (*performance art*), apresentações musicais, instalações (*environmental art*), projeções audiovisuais etc.

Um aspecto dos movimentos de ocupação intensificados a partir de 2011 que tem sido amplamente discutido reside na ausência de lideranças e de uma agenda delimitada de objetivos. Apesar desse caráter relativamente descentralizado

e heterogêneo, é possível reconhecer, nesses movimentos, um conjunto de preocupações e de aspirações comuns, que tangenciam a crítica do capitalismo neoliberal e o interesse pela construção de novas dinâmicas políticas, econômicas, relacionais, ambientais, em direção ao que alguns chamaram de *democracia plena*, outros de *outro mundo possível*.

A estratégia das ocupações, por eles desenvolvida, aponta menos para a conquista imediata do Estado do que para a instauração de um processo de reflexividade que crie condições para a ação política. Ocupar o espaço público para tornarem públicos os atores, os corpos políticos; para trazer o dissenso a céu aberto; para fazer do espaço um laboratório de práticas de diferença; para criar modos de fazer e de agir coletivamente; para pôr em questão o uso dos espaços e sua potência criativa – ao produzir o espaço, produz-se a cidade, a sociedade, a vida; configuram, a meu ver, alguns dos traços dos movimentos contemporâneos das ocupações.

O sentido aparentemente “aberto” desses movimentos, interpretado por alguns como expressão de uma despolitização, liga-se, a meu ver, a um aspecto mais sutil, a saber: o espaço tornou-se o campo de formação dos movimentos, instância onde se produzem agenciamentos, práticas, subjetividades, formas de organização e de relação. O espaço deixou de ser apenas o plano material do enfrentamento entre projetos políticos, tornou-se ele próprio o celeiro onde os projetos alternativos ao *sistema* são esboçados. Não se trata mais de um movimento que vai da interpretação ao diagnóstico político e deste à ação dos sujeitos históricos, mas de um movimento em que esses três níveis se coproduzem e se interpelam. Por certo, uma luta por agendas concretas, relacionadas à questão do trabalho, da democratização do acesso a recursos, dos direitos sociais e dos direitos de minorias políticas. Contudo, trata-se também de uma tentativa de experimentar e imaginar caminhos quando parecia não haver outra possibilidade senão a de pequenas conquistas institucionais que preservassem a política e a sociedade da soberania do mercado.

As ocupações das praças urbanas que irromperam de 2011 a 2013 tiveram uma duração relativamente breve, de algumas semanas ou de alguns meses de ocupação continuada. Com efeito, ainda que os acampamentos tenham se esforçado para persistir durante algum tempo, a dispersão era previsível por várias razões, da

repressão por parte do Estado à dificuldade, por parte dos atores, de conciliar o nomadismo e as atividades das ocupações com suas rotinas de trabalho. Parece-me claro, também, que sua finalidade não era fixar-se nos locais, mas dar vida a um processo de resistência inscrito no espaço, onde os atores se encontram para além dos ambientes “virtuais”. Subjacente a estes movimentos está o pensamento do espaço como rede, de modo que o que estava em jogo não era a conquista de um espaço específico, mas a relação de cada espaço com os demais.

Desde 2011, é possível observar uma multiplicação de iniciativas políticas e culturais que mobilizam a noção de ocupação. Na cidade do Rio de Janeiro, a ocupação da Aldeia Maracanã, as ocupações realizadas pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), as ocupações de escolas e universidades por movimentos estudantis são alguns exemplos da associação entre resistência política e práticas espaciais. A expressão *ocupação* tem sido utilizada também para nomear as iniciativas ligadas à produção e ressignificação de espaços através de práticas artísticas e culturais como saraus, exposições, performances, apresentações musicais e festas. Nas ocupações culturais – que, em geral, se dão de forma periódica ou temporária -, o espaço público é transformado em solo de encontros e de experiências artísticas. De maneira análoga às ocupações políticas, tais iniciativas problematizam a questão do uso dos espaços e sua relação com os *meios* de produção cultural.

No Rio de Janeiro, para me ater ao cenário da ocupação que aqui estudarei, a década tem sido marcada pela notável expansão das iniciativas envolvendo arte e espaço. Assistimos à formação de uma rede de coletivos artísticos, a multiplicação do número de pequenas editoras e revistas de literatura (estas, sobretudo no espaço virtual) e o surgimento de uma constelação de “saraus de rua”: eventos abertos, realizados no espaço público (praças, ruas ou bares), voltados para a exposição de diversas formas de arte, que incluem, necessariamente, a declamação de poesia. Um aspecto importante da expansão dos saraus é a sua proliferação para além da zona sul da cidade, onde esse tipo de evento tendia a ser realizado. Nos saraus públicos, são nítidas as aproximações entre performance artística e ativismo político. Boa parte dos coletivos de arte e cultura mobilizam agendas sociais e políticas de identidade em suas obras e projetos. Nas exposições e falas públicas, a interface

entre arte e política está sempre presente. Assim, considero estarmos vivendo um processo de politização das práticas artísticas que diz respeito tanto à articulação estética da experiência política quanto à busca de novos agenciamentos entre arte e espaço, produção e recepção, estética e vida cotidiana.

Neste contexto, surge, em julho de 2012, a ocupação cultural do Instituto Municipal Nise da Silveira, batizada como *Hotel Spa da Loucura*. O projeto da ocupação consistiu na instalação de um tipo de residência² para artistas e coletivos culturais dentro de um hospital psiquiátrico em funcionamento, nos espaços “desativados” que antes eram utilizados como enfermarias para a internação dos pacientes. Os coletivos e artistas proponentes estabeleceram ali sedes de trabalho com a proposta de produzir processos e eventos culturais (oficinas, saraus, debates, grupos de estudo) abertos ao público, com a participação dos usuários do sistema de saúde mental. Parte dos ocupantes passou a pernoitar ou a morar durante algum tempo no local, em um processo de dedicação intensiva às atividades da ocupação. O Hotel Spa da Loucura tornou-se um dos pontos de visibilidade do circuito artístico-cultural do Rio de Janeiro, tendo recebido centenas de artistas e visitantes ao longo de seus quatro anos de existência.

A ocupação Hotel Spa da Loucura foi organizada por uma rede chamada Universidade Popular de Arte e Ciência (UPAC), por intermédio de um de seus fundadores, Vitor Pordeus, que atuava como médico e proponente de projetos culturais no Instituto Municipal Nise da Silveira. Em 2012, ano da abertura do *Hotel*, Pordeus era coordenador da pasta de Ciência, Cultura e Saúde da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro. Através de sua intermediação, a rede teve o aval para ocupar os setores “ociosos” do hospital e implementar o projeto. Apesar da permissão institucional, a ocupação desenvolveu-se de forma autônoma no que tange às ações empreendidas, estabelecendo um processo de negociação constante com a direção do instituto.

² Residências artísticas são processos de que envolvem a presença de um ou mais artistas para produzindo em um espaço determinado durante um período. Podem ser constituídas pela iniciativa dos artistas, à convite dos representantes do espaço ou por intermédio de programas de fomento às artes. Geralmente, as residências artísticas têm como uma de suas propostas o deslocamento do artista e o diálogo entre a produção deste e o espaço em questão. Em alguns casos, os artistas transferem-se para o espaço durante o período da residência.

O *Hotel Spa da Loucura* teve como fundamento o Movimento da Luta Antimanicomial, cuja agenda está relacionada à reformulação das práticas de cuidado em saúde mental no sentido de substituir a estrutura de tratamento asilar, baseada na internação permanente dos pacientes psiquiátricos, por modelos que associem o tratamento a estratégias de inserção social. Neste sentido, a ocupação propunha-se, ao mesmo tempo, a criar um espaço de produção cultural e a constituir uma experiência relacional e terapêutica que apontasse para novos agenciamentos em torno da questão da loucura.

Um aspecto que despertou meu interesse quando comecei a frequentar o *Hotel* era o fato de se tratar de um movimento alinhado à Luta Antimanicomial que escolheu precisamente o espaço de um hospital psiquiátrico como campo de intervenção. Constitui um traço comum às ocupações a escolha de espaços que guardem estreita relação, material e simbólica, com as práticas que desejam transformar. Desde a implementação da Lei 10.206 de 06/04/2001, a chamada Lei da Reforma Psiquiátrica Brasileira, o campo da saúde mental atravessa um processo de mudanças que perpassam o plano científico, político e institucional. A questão dos dispositivos de internação configura um ponto central deste processo, que divide, de um lado, os defensores da continuidade do modelo asilar de tratamento e, de outro, os propositores de novos dispositivos, como os Centros de Atenção Psicossocial em tempo integral - os CAPS III (TENÓRIO, 2001). Os hospitais psiquiátricos tornaram-se espaços de disputa e de agenciamentos entre as práticas psiquiátricas ditas tradicionais e as práticas reformadas; as primeiras marcadas pela centralidade da medicação e pela reclusão dos pacientes e as últimas pela atenção psicossocial e as estratégias de *desinstitucionalização* dos usuários do sistema de saúde.

Partindo destas considerações, o objetivo deste ensaio é o de construir um panorama teórico para a abordagem da questão das ocupações e uma reflexão etnográfica sobre o processo de ressignificação do hospital psiquiátrico operado pelo *Hotel Spa da Loucura*, onde realizei minha pesquisa de campo na condição de observador-participante.

Discutirei o modo como as práticas espaciais das ocupações se relacionam com a luta pelo *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2006) e com a disputa pela produção

das formas de vida, à medida que tangenciam a questão do uso, das práticas e das relações que compõem os espaços enquanto dispositivos que fazem funcionar o sistema social.

A reflexão aqui proposta em torno da experiência do Hotel Spa da Loucura tem por escopo quatro questões principais: as estratégias articuladas na produção do espaço e o seu desenvolvimento empírico; a associação entre mobilização política, performances culturais e performance na vida cotidiana manifesta nas práticas da ocupação; as características do processo de interação e os agenciamentos experimentados pelos atores nela envolvidos; o modo como tal experiência incidiu sobre a construção subjetiva desses atores e o *trabalho de imaginação* (APPADURAI, 1996) por eles desempenhado no sentido de iluminar possibilidades de ação coletiva nos campos político e cultural.

Em minha análise da ocupação, apresentarei as características que a aproximam do conceito de *heterotopia*, que significa, em traço rápido, “lugar de alteridade”. Como expõem Foucault (2009) e Hetherington (1997), as heterotopias correspondem a espaços onde o sistema de posicionamentos e de relações assumidos como *normais* em determinada ordem social se encontra de algum modo alterado. As heterotopias guardam relação com o conceito de *liminaridade* desenvolvido por Arnold Van Gennep (1978) e Victor Turner (1974) para a abordagem de espaços e situações em que os indivíduos atravessariam um processo de relativa suspensão dos referenciais normativos e identitários definidores de seus *lugares* e de seus *papéis* na ordem social. Neste sentido, as heterotopias constituem espaços marcados pela experiência da alteridade em relação aos lugares considerados representativos da vida social rotineira. Espaços, estes, onde formas alternativas de uso, relação, produção, comportamento e imaginação são experimentados.

A questão das performances culturais e da performance na vida cotidiana será discutida à luz das contribuições de Victor Turner (1988) e Erving Goffman (2011). A noção de *performance* será mobilizada em minha reflexão sobre as características do ritual de interação delineado pelo Hotel Spa da Loucura e sobre o sentido político das manifestações artísticas que lá ganharam corpo.

No primeiro capítulo, discutirei a interpenetração das dimensões política e cultural que marcou o âmbito dos movimentos sociais a partir de meados dos anos 1960, no processo aqui designado como *politização da vida*. Abordarei o desenvolvimento da noção de *ocupação* e o modo como esta tem sido mobilizada por movimentos políticos e culturais. No item de nome *Interlúdio*, traçarei uma breve apresentação sobre a Reforma Psiquiátrica e a questão da saúde mental no Brasil, no intuito de situar o contexto do surgimento do *Hotel Spa da Loucura*.

Nos capítulos ulteriores, buscarei delinear uma descrição densa que envolva as práticas, ideias, interações e vivências produzidas na ocupação do Instituto Municipal Nise da Silveira, tomando por base minha experiência de campo, os diálogos e entrevistas que realizei junto aos participantes (artistas, *clientes*³, visitantes, pesquisadores, produtores culturais e profissionais de saúde mental) e a pesquisa desenvolvida ao longo do trabalho. O relato etnográfico que perfaz estes capítulos surge do acompanhamento de três atividades da ocupação por mim frequentadas, a *Oficina de Ações Expressivas*, o *Sarau Tropicaos* e o *Teatro de Dyonises*.

A pergunta fundamental que impulsionou a escrita desta tese diz respeito às possibilidades de ação que o movimento das ocupações sinaliza, tendo em vista o processo político-social convulsivo que vem atravessando o cenário brasileiro e a necessidade, pessoal e coletiva, de sondar caminhos, horizontes e itinerários para trilhar neste ponto nebuloso de nossa caminhada, “dura caminhada pela noite escura”⁴, como canta o poeta.

³ O termo “cliente” foi cunhado pela doutora Nise da Silveira para referir-se aos usuários do sistema de saúde mental, no sentido de positivar sua condição de recebedores de um serviço de atenção. O termo é utilizado como substituição ao nome “paciente”, cuja adjetivação denota o papel passivo dos sujeitos do tratamento psiquiátrico.

⁴ Referência à letra da canção *Drão*, composta por Gilberto Gil.

1. Abertura

1.1. Politização da vida

Vivemos tempos de crise e incerteza profunda. Tempos em que algumas das noções mais caras ao ideário da modernidade, como o progresso, o evolucionismo histórico e a própria democracia parecem em risco. Se a modernidade é, como sugerem Marx e Engels no *Manifesto Comunista*, o tempo em que "tudo o que é sólido desmancha no ar", somos finalmente modernos. No entanto, após vários diagnósticos sobre a crise da política (ARENDDT, 1989), a apatia e melancolia do *zeitgeist* contemporâneo (BAUMAN, 1999), somos testemunhas de um renascimento global das lutas sociais. Protestos eclodem em cidades de todo o mundo, movimentos sociais demonstram novo fôlego e capacidade de articulação e o campo da comunicação globalizada se torna o *front* de uma batalha pela interpretação.

A reflexão sobre as desigualdades sociais – a desigualdade econômica, o machismo, o racismo, a *LGBTfobia*, a xenofobia- passaram a fazer parte do repertório comum de discussão em sociedades em que, até algumas décadas atrás, tais questões não penetravam significativamente a *esfera pública* (HABERMAS, 2003). Muito mais pessoas passam a reconhecer a presença da política em suas vidas cotidianas, atravessadas, como nunca antes, pelo que Giddens denomina por aumento da *reflexividade social*.

A reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter. Temos que elucidar a natureza deste fenômeno. Todas as formas de vida social são parcialmente constituídas pelo conhecimento que os atores têm delas. Saber "como ir adiante" no sentido de Wittgenstein é intrínseco às convenções que são tiradas da, e reproduzidas pela, atividade humana. Em todas as culturas, as práticas sociais são rotineiramente alteradas à luz de descobertas sucessivas que passam a informá-las. Mas somente na era da modernidade a revisão da convenção é radicalizada para se aplicar (em princípio) a todos os aspectos da vida humana, inclusive à intervenção tecnológica no mundo material. Diz-se com frequência que a modernidade é marcada por um apetite pelo novo, mas talvez isto não seja completamente preciso. O que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada — que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão (GIDDENS, 1991, p. 99).

Se, por um lado, temos assistido refluxos como a ascensão de governos conservadores em vários países, a retirada acelerada de direitos sob a justificativa de contenção da crise econômica, o recrudescimento da repressão aos movimentos sociais, por outro, as redes de mobilização foram responsáveis por um processo de politização que invadiu todas as dimensões da vida, da economia à ecologia, das relações de trabalho às relações de gênero, das identidades ao campo de produção do conhecimento.

Por tudo isso, parece impossível, no tempo presente, retornar a sensação de "normalidade" do sistema que encorajou analistas como Fukuyama a comemorar um possível *fim da história* com a vitória final do capitalismo protestante e a transformação progressiva do planeta num *shopping center* de consumidores passivos. Experimentamos, nas últimas décadas, um processo contraditório: ao mesmo tempo em que os movimentos sociais perdem força e a revolução social se revela cada vez mais utópica – considerando a etimologia de utopia enquanto "sem lugar" – a sociedade se vê imersa em um processo de politização da vida.

Através de uma breve retrospectiva dos movimentos sociais, buscarei delinear algumas características deste processo, que considero de grande importância para a compreensão do cenário político contemporâneo, no qual os movimentos de ocupação (objeto deste estudo) ganham corpo.

Um aspecto interessante dos movimentos sociais contemporâneos está em sua irrupção logo após um período considerado de rarefação política da esfera pública e de perda da capacidade de mobilização social. Este período corresponde às décadas de 1980 e 1990, marcadas pelo declínio do *Welfare State* e do aparato regulador remanescente do *New Deal* norte-americano, pela crise do socialismo e pelo alinhamento dos países do terceiro mundo - egressos de processos de descolonização e ditaduras civis-militares - às diretrizes da político-econômicas estabelecidas pelos governos de capitalismo avançado e pelas agências financeiras transnacionais.

Mesmo nos países europeus onde o *Welfare* se estabeleceu, o crescimento da via neoliberal nos anos 1990 aponta para a minguagem progressiva das políticas de proteção ao trabalho e de redistribuição promovidas pelo Estado, acompanhada do

aumento da desigualdade econômica. A crise dos projetos políticos alternativos ao capitalismo certamente contribuiu para tal refluxo. As lutas sociais atravessaram um processo de fragmentação e seu alcance sobre o sistema político se tornou restrito. No entanto, esse período também experimentou uma diversificação das agendas e das estratégias de ação, decisiva para os rumos dos movimentos contemporâneos. Esta diversificação se deve, em parte, ao que Touraine (2007) chamou de entrada das questões culturais no terreno da política, cujo marco inicial remete ao processo de lutas sociais dos anos 1960.

Hobsbawm (1995) afirma que a ênfase na crítica cultural por parte dos movimentos de fins dos anos 1960 está ligada à transformação dos paradigmas que orientavam as lutas trabalhistas e anticapitalistas desde o século XIX. Em sua análise, em muitos países do ocidente europeu, as condições de vida da classe trabalhadora eram consideravelmente melhores do que as de períodos anteriores, no que tange à legislação do trabalho e à capacidade de consumo. Este fator teria contribuído para um deslocamento do escopo das lutas nos países europeus do capitalismo avançado, no sentido de problematizar outros níveis de desigualdade e opressão e de questionar o próprio modo de vida do capitalismo, suas consequências ecológicas, sociais e culturais.

Algumas destas lutas, como as que engendrariam o movimento feminista e o movimento negro, já possuíam um longo histórico de enfrentamentos. O fator "novo", relacionado à sua organização nos anos 1960, está ligado à construção de uma crítica cultural no pensamento político. A ênfase na dimensão cultural marca uma diferença significativa entre os movimentos surgidos no período pós-guerra e aqueles que caracterizaram as décadas anteriores.

Nos EUA, a insurgência das políticas de *reconhecimento* (FRASER, 2002) está diretamente relacionada à experiência dos movimentos por direitos civis, entre os quais estão o movimento negro, o movimento feminista, o movimento gay (como era chamado à época), os movimentos estudantis, pacifistas, ecologistas e o movimento hippie. Na América Latina, onde, ao fim da década de 1960, os movimentos sociais eram solapados pelas ditaduras militares e os meios de participação política suprimidos pelo Estado, a sociedade civil e o campo cultural se tornaram as fronteiras principais da disputa política. A repressão aos movimentos

sindicais e a dissolução dos partidos alinhados aos trabalhadores obstruíram os canais da política institucional, que foi seguida pela mobilização de estudantes, intelectuais, artistas, pastorais eclesiais e movimentos de base, cujo escopo de atuação era não o Estado, mas a sociedade civil.

Em todas essas experiências, os movimentos sociais deram visibilidade a um conjunto de novas pautas, que lançaram luz sobre o laço constitutivo entre cultura e política, contribuindo para uma redefinição dessas duas dimensões no pensamento social. Assim, a partir dos anos 1960, as ciências humanas produzem nova atenção sobre o campo cultural. Muitos autores se dedicaram à reconfiguração analítica das relações entre cultura e política, no sentido de superar tanto o economicismo quanto o culturalismo na compreensão dos sistemas sociais. A cultura passou a ser apreendida, por estes autores, não mais como uma dimensão subordinada à estrutura econômica, ou como uma dimensão autônoma da economia, mas como uma dimensão constituidora presente em todas as esferas da vida social. Segundo Raymond Williams,

nos estudos culturais (...) a cultura é entendida ao mesmo tempo como um modo de vida – abrangendo ideias, atitudes, linguagens, práticas, instituições e estruturas de poder – e como uma ampla gama de práticas culturais: formas artísticas, textos, cânones, arquitetura, mercadorias de produção em massa e assim por diante (...) (WILLIAMS, 2000 apud ALVAREZ et al., p. 18).

Autores como Honneth (2003), Fraser (2003) e Taylor (1995) desenvolvem o conceito de *reconhecimento* para abordar os movimentos de luta pela superação das desigualdades de status. Fraser sinaliza para o fato de que a produção das desigualdades sociais é inseparável das formas de dominação que perpassam o campo cultural. A cultura é o campo onde se erige a autoconsciência dos grupos sociais, onde eles produzem uma imagem de si provida de historicidade, expectativas e potencialidades. Na medida em que os padrões institucionalizados de valoração cultural operam por meio da estigmatização de alguns grupos no processo de socialização, temos uma situação de reconhecimento negativo e de subordinação de status, que invariavelmente se reflete na estrutura política e econômica. Afinal, como lembra Melucci, “não se pode separar a lógica dominante do sistema do comportamento e da motivação de seus atores” (2001, p. 72).

Neste sentido, Fraser sinaliza para a necessidade de desfazer a separação, teórica e empírica, entre os movimentos direcionados à redistribuição econômica e os movimentos que articulam políticas de identidade. O descolamento destes movimentos estaria contribuindo negativamente para reduzir a questão do reconhecimento à noção multiculturalista de “tolerância”, resultando em um reconhecimento limitado de seus efeitos sobre a estrutura social. Por esta razão, Ilse Scherer-Warren adverte que mais apropriado do que dividir os movimentos sociais em velhos e novos é compreender "os novos elementos culturais emergentes nos movimentos, tanto nos tradicionais (sindicatos etc.) como nos surgidos mais recentemente "ecológicos, de gênero, éticos etc.) (SCHERER-WARREN, 1996, p. 25).

Com efeito, a maioria dos movimentos sociais contemporâneos mobiliza estratégias voltadas para a busca de reconhecimento no plano da sociedade civil. As políticas culturais dos movimentos têm como finalidade a transformação da cultura política dominante. Atuam ao mesmo tempo sobre o campo das mentalidades, ou da esfera pública, e sobre a esfera política - a *realpolitik* - por reconhecerem a profunda implicação entre o sistema de valores que orienta a "opinião pública" e as técnicas de governo empreendidas pelos agentes do poder. É neste sentido que Yudice define o campo cultural como uma “luta pela significação” e que David Slater sugere que “as lutas sociais podem ser vistas como guerras de interpretação” (YUDICE In ALVAREZ et al., 2000).

Na medida em que os objetivos dos movimentos sociais contemporâneos às vezes vão além dos ganhos materiais e institucionais (...); na medida em que esses movimentos sociais afetam as fronteiras da representação política e cultural, bem como a prática social, pondo em questão até o que pode ou não ser considerado político; finalmente, na medida em que as políticas culturais dos movimentos sociais realizam contestações culturais ou pressupõem diferenças culturais- então devemos aceitar que que está em questão para os movimentos sociais, de um modo profundo, é uma transformação da cultura política dominante na qual se movem e se constituem como atores sociais com pretensões políticas. Se os movimentos sociais pretendem modificar o poder social e se a cultura política também abrange campos institucionalizados para a negociação do poder, então os movimentos sociais necessariamente enfrentam a questão da cultura política (ALVAREZ, DAGNINO, ESCOBAR In ALVAREZ et al., 2000, p. 26).

Esta “nova postura” dos movimentos foi acompanhada pelo surgimento de novos atores sociais. Ao enfraquecimento das lutas anticapitalistas e dos grupos que a protagonizavam – sindicatos, partidos de esquerda, movimentos sociais de base,

vanguardas políticas etc., seguiram-se formas de articulação das lutas pautadas pelo paradigma da negociação entre o poder público e a sociedade civil organizada. Esta mudança se reflete no horizonte das lutas, no deslocamento do ideal de superação do sistema para o da disputa por direitos e reconhecimento. No lugar da luta por transformações "estruturais", macropolíticas, os movimentos se inserem na luta pelo fortalecimento da democracia no plano das políticas institucionais. Maria da Glória Gohn elenca os "novos atores" que passam a protagonizar o cenário das lutas políticas a partir dos anos 1970 da seguinte maneira:

São as ONGs, os movimentos sociais, as comissões, grupos e entidades de Direitos Humanos, grupos de defesa dos direitos dos excluídos, por diferentes causas como: gênero, raça, etnia, religião, portadores de necessidades físicas especiais, inúmeras associações com perfis variados, entidades do chamado Terceiro Setor, fóruns locais, regionais, nacionais internacionais etc. Entidades ambientalistas, de defesa do patrimônio histórico, redes comunitárias nos bairros, conselhos populares, conselhos setorializados, conselhos gestores institucionalizados. Todos esses, com fundações e empresas cidadãs, passam a compor esse novo leque do que tem sido denominado como sociedade civil (GOHN, 2013, p. 304-305).

A reestruturação das formas de organização das lutas sociais no contexto da globalização foi marcada pelo surgimento do modelo das redes. As redes de movimentos são compostas por grupos e indivíduos que atuam em diferentes territórios e campos de reivindicação, articulando ações locais com perspectivas comuns produzidas no agenciamento entre os atores (SCHERER-WARREN, 1996). Segundo Scherer-Warren, as características das redes podem ser assim resumidas: "busca de articulação de atores e movimentos sociais e culturais; transnacionalidade; pluralismo organizacional e ideológico; atuação nos campos cultural e político" (Idem, p. 119).

O surgimento das redes de mobilização está relacionado não apenas ao deslocamento da resistência política para o campo da sociedade civil, mas também à configuração de uma esfera pública global, que imerge do processo de globalização. Assim como a globalização criou as condições para sistemas de mercado e de governança transnacionais, também abriu campo para "novos circuitos de cooperação e colaboração", promovendo "uma quantidade infinita de encontros" (HARDT e NEGRI, 2005). Movimentos transnacionais como o dos Direitos Humanos, o movimento ambientalista e os numerosos fóruns mundiais tornam-se agentes importantes de negociação por direitos e políticas públicas.

Nos anos 1990, o modelo das redes foi amplamente desenvolvido pelas Organizações Não Governamentais. As ONGs assumiram um papel de destaque na articulação das demandas da sociedade civil no âmbito da esfera pública. Ao comentar o papel das ONGs, Gohn (2010) sinaliza para seu potencial ao mesmo tempo fortalecedor e limitador para os movimentos sociais. Por um lado, as ONGs se tornaram instrumentos eficazes para a negociação de direitos e de políticas públicas, e no desenvolvimento de agendas junto à sociedade, através de campanhas e programas de “conscientização”. Por outro lado, o seu lugar de intermediário entre o Estado e a sociedade ensejou formas de cooptação das lutas através de políticas de alcance limitado, diante das quais a criatividade empreendedora e o tipo de pressão institucional exercido pelas ONGs são insuficientes. Em muitos casos, as práticas e reivindicações das ONGs tiveram de se adaptar a certas condicionalidades pautadas pelos governos, que, no cenário do neoliberalismo, inclinaram-se para o que Gohn chama de políticas de “ajuste social”: programas voltados para a “assistência” aos grupos mais claramente excluídos ou vitimizados pela estrutura social, geralmente sob a rubrica de “solidariedade”.

Neste novo cenário, a sociedade civil se amplia para entrelaçar-se com a sociedade política. Desenvolve-se, então, o chamado espaço público não estatal expresso nos conselhos, fóruns, redes de articulação etc. A importância da participação da sociedade civil, neste novo contexto, se faz para democratizar a gestão da coisa pública. Abrem espaços para inverter as prioridades das administrações, no sentido de que as políticas atendam não apenas as questões emergenciais de forma superficial e com uma ótica economicista, baseada na lógica custo-benefício, mas que atendam as questões sociais como prioridade maior. Foram emergindo novíssimos atores sociais nas políticas de parcerias, na execução de projetos sociais. Esses novos atores foram criando, também, novos espaços, instituições próprias para participarem dos novos pactos políticos que deem sustentação ao modelo político vigente (GOHN, 2013, p. 303).

As redes de mobilização têm tido uma importância decisiva sobre a capacidade articulação dos movimentos, sobretudo no que diz respeito às ações comunicativas. Como sinaliza Yúdice, "a virada para a sociedade civil no contexto das políticas neoliberais e os usos das novas tecnologias sobre as quais repousa a globalização abriram formas novas de luta progressista em que o cultural é uma arena crucial de luta" (YUDICE In ALVAREZ et al., p. 432).

Essas redes abrangem mais do que os movimentos e seus membros ativos, incluem participantes ocasionais, simpatizantes, colaboradores de ONGs, partidos

políticos, universidades, instituições culturais, ou seja, estendem sua zona de influência sobre todo o tecido social (ALVAREZ, DAGNINO, ESCOBAR In ALVAREZ et al., 2000). A própria noção de “movimento” passa a englobar tanto os grupos organizados quanto as práticas discursivas e os quadros de interpretação que os animam. À figura do “militante”, que caracterizou a cena política até meados do século, soma-se a do “ativista”. O termo ativismo sugere um tipo de mobilização relativamente descentrada, marcada por diferentes níveis de envolvimento. O pertencimento a um partido, sindicato ou movimento social organizado deixou de ser a condição fundamental da prática política. Ao lado destes, Organizações Não Governamentais (ONGs), associações, sujeitos engajados na produção de conhecimento ou que colaboram com as redes político-comunicativas, todos os que se deixam afetar pelas agendas e que as incorporam reflexivamente em seu cotidiano, passam a compor os novos “quadros” da mobilização. Neste contexto, "o aumento da capacidade de compreender, comunicar e agir já não são simplesmente etapas preparatórias de um movimento social, mas o seu componente principal" (TOURAINÉ, 2007, p. 117).

Quando examinamos o impacto dos movimentos, devemos avaliar a extensão em que suas demandas, discursos e práticas, circulam de modo capilar, como numa teia (por exemplo, como são utilizados, adotados, apropriados, cooptados ou reconstruídos, conforme o caso), em arenas institucionais e culturais mais amplas (ALVAREZ, DAGNINO, ESCOBAR In ALVAREZ et al., 2000, p. 37).

Apesar do desenvolvimento progressivo das redes de mobilização, Hardt e Negri (2001) afirmam que, até o final dos anos 1990, a maioria dos movimentos sociais não foi capaz de desencadear um ciclo amplo e contínuo de lutas. Segundo os autores, isto se explica pela dificuldade de compartilhamento das lutas em contextos sociais e territoriais diferentes, nela incluída a própria dificuldade de comunicação que pesava sobre os atores em uma época em que tais tecnologias eram mais concentradas. Neste sentido, sugerem a existência de um descompasso entre as tecnologias de governança do capitalismo global e o alcance circunscrito dos movimentos, sua dificuldade em construir frentes e agendas comuns.

No entanto, foi a partir das lutas deste período que algumas das estratégias e formas de organização caras aos movimentos "de hoje" foram delineadas, a exemplo das desenvolvidas pelo movimento zapatista e pelos movimentos relacionados à questão agrária no Brasil. Como observam os autores,

Deveríamos ser capazes de reconhecer que embora todas essas batalhas se concentrem em suas circunstâncias locais e imediatas, ainda sim elas levantam problemas de relevância supranacional, problemas próprios da nova configuração da regulamentação capitalista imperial. Em Los Angeles, por exemplo, os motins foram ateados por antagonismos raciais locais e padrões de exclusão social e econômica que em muitos sentidos são particulares ao território (pós-)urbano, mas os eventos foram, também, imediatamente catapultados para um nível geral na medida em que expressavam um repúdio ao regime de controle social pós-fordiano. Como a intifada em certos sentidos, os motins de Los Angeles demonstraram de que maneira o declínio dos regimes de regateio fordianos e dos mecanismos de medição social tornou precária a administração de territórios metropolitanos racial e socialmente diversificados (...). Em Chiapas, também, a insurreição concentrou-se basicamente em preocupações locais: problemas de exclusão e falta de representação específica diante da sociedade e do estado mexicanos, que têm sido também, num grau limitado, de há muito comuns às hierarquias raciais na maior parte da América Latina. A rebelião zapatista, entretanto, foi, mais de imediato, uma luta contra o regime social imposto pelo NAFTA e, mais genericamente, contra a exclusão e subordinação sistemáticas na construção regional do mercado mundial. Finalmente, como as de Seul, as greves maciças de Paris e de toda a França no fim de 1995 dirigiam-se especificamente a questões trabalhistas locais e nacionais (...), mas a luta foi também imediatamente reconhecida como clara contestação à nova construção social e econômica da Europa. As greves francesas reivindicavam acima de tudo uma nova noção do que é público, uma nova construção do espaço geral contra os mecanismos neoliberais de privatização que acompanham, mais ou menos em toda parte, o projeto de globalização capitalista (HARDT e NEGRI, 2001, p. 73-74).

A situação de relativo isolamento dos movimentos sociais se altera na virada do século, com os chamados movimentos *altermunicipalistas*, nos quais perspectiva global e a mobilização em rede estão fortemente presentes. O movimento zapatista é emblemático desta mudança. Observando a trajetória desse movimento, é possível perceber uma profunda inflexão na forma como as lutas foram conduzidas, na qual a perspectiva de tomada militar do Estado foi sendo substituída por a da conquista da esfera pública local e global. O movimento foi antecedido pela experiência das Forças de Libertação Nacional, dispersadas pelo exército mexicano em meados da década de 1970.

Em 1993, o Exército Nacional de Libertação Zapatista ocupa o estado de Chiapas e publica um manifesto, em linguagem poético-política, em que comunicam suas demandas (terra, dignidade, trabalho, liberdade etc.), relacionadas à exclusão política e econômica dos grupos indígenas. O manifesto, que inclui uma declaração de guerra ao governo, foi publicado coetaneamente à assinatura do tratado de livre comércio entre México, EUA e Canadá (NAFTA), cujas consequências envolviam a privatização das terras habitadas por comunidades

indígenas. Logo dos primeiros conflitos militares, os zapatistas iniciam uma campanha comunicativa com o objetivo de estabelecer o diálogo com as forças governamentais (apoiadas pelo governo norte-americano), através da sociedade civil. Os zapatistas foram o primeiro movimento a usar intensamente a internet para gerar uma rede global de articulação (YÚDICE In ALVAREZ et al., 2000). A partir de 1995, passam a promover encontros internacionais com milhares de participantes, incluindo ativistas e mídias de vários países. Entidades internacionais como a Cruz Vermelha, os Direitos Humanos e diversas ONGs realizam ações junto ao movimento, que também conquista o apoio de parte da sociedade mexicana. A articulação de redes internacionais de mobilização e de produção comunicativa do movimento zapatista influenciou muitos dos movimentos sociais latino-americanos ligados ao projeto de descolonização econômica e cultural, como o Fórum Social Mundial e os que despontaram na Bolívia e no Equador.

O exemplo do zapatismo contribui para a percepção de como o campo da comunicação se torna central para a disputa da esfera pública. Como observa Appadurai (2004), a expansão das tecnologias de comunicação em massa, associada a outros aspectos da globalização como o aumento do fluxo de “pessoas, tecnologias, finanças, informação e ideologia”, redimensionou a influência da produção midiática sobre o imaginário das sociedades, na medida em que “mais pessoas em todo o mundo veem as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas” (APPADURAI, 2004, p. 78).

Ao comentar o redimensionamento da importância do campo midiático, Appadurai enfatiza que este não se restringe à indústria da comunicação. Abarca também as artes, o campo da produção de conhecimento e outras instâncias de produção cultural, como as "comunidades de sentimento" – grupos de pessoas de diferentes regiões do planeta que se agenciam através de identidades e discursos constituídos no âmbito da comunicação globalizada. Assim como a construção do sentimento nacional descrito por Benedict Anderson envolveu um trabalho de produção de "comunidades imaginadas" (2008), marcado pelo que Hobsbawm (1984) chamou de "invenção da tradição", a "revolução das comunicações" abriu

espaço para uma disputa em torno do imaginário social, que Appadurai define como *trabalho de imaginação*⁵.

As tecnologias de comunicação em rede alteraram significativamente a circulação de informações, discursos, imagens e narrativas. Até pouco tempo, a produção comunicativa estava circunscrita às mídias impressas e eletrônicas, como o jornal, o livro, a televisão, a rádio e o cinema. A importância destas mídias para os projetos políticos dos Estados nacionais já foi amplamente discutida. Benjamin (2012) comenta que a reprodutibilidade técnica dos objetos comunicativos (da imprensa à obra de arte) contribuiu para o estreitamento entre mídias massivas e política, do qual a indústria comunicativa dos estados totalitários e a indústria cultural norte-americana são exemplos claros. Em sentido semelhante, Appadurai dispõe que a expansão das mídias eletrônicas transforma o campo da comunicação porque oferece "recursos e disciplinas" para a construção de si, promovendo um descentramento dos dispositivos de produção da subjetividade. O advento da internet potencializou ainda mais o papel da produção midiática na construção dos imaginários coletivos, ao viabilizar o ingresso de uma extensa rede de produtores no *trabalho de imaginação*.

"As esferas públicas da diáspora criadas por estes confrontos já não são pequenas, nem marginais, nem excepcionais. Integram-se na dinâmica cultural da vida urbana na maior parte dos países e continentes nos quais a migração e a comunicação de massas criam conjuntamente um novo sentido do global como moderno e do moderno como global" (APPADURAI, 2004, p. 23).

Disto resulta que "a imaginação está agora no centro de todas as formas de ação, é em si um fato social e é o componente chave da nova ordem global" (2004:47). Sobre ela investem os distintos e muitas vezes opostos agentes da comunicação. "A *obra da imaginação*, vista neste contexto, nem é puramente emancipatória nem inteiramente disciplinada: é um espaço de contestação no qual indivíduos e grupos procuram anexar o global às suas próprias práticas do moderno" (APPADURAI, 2004, p. 16).

⁵ Um aspecto notável da teoria de Appadurai sobre o trabalho de imaginação reside no fato de ele tê-la escrito em meados da década de 1990, quando a comunicação de massas era predominantemente "eletrônica", antes da difusão massiva da *internet* e da comunicação digital.

Neste sentido, o trabalho de imaginação tangencia o conjunto de representações, discursos, identidades, práticas, formas de percepção e de afecção que fazem parte do processo de produção da cultura. Está relacionado ao modo como os indivíduos acessam e significam as imagens que os atravessam cotidianamente e à forma como tais significados influenciam suas interpretações e suas práticas.

Imagem, imaginado, imaginário: todos termos que nos orientam para algo de fundamental e de novo nos processos culturais globais: a imaginação como prática social. Já não é mera fantasia (ópio do povo cuja verdadeira função está alhures), já não é simples fuga (de um mundo definido principalmente por objetivos e estruturas mais concretos), já não é passatempo de elites (portanto, irrelevante para as vidas de gente comum), já não é mera contemplação (irrelevante para novas formas de desejo e subjetividade), a imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (tanto no sentido trabalhista como no de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre sedes (*pontos?*) de ação (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos.” (APPADURAI, 2004, p. 48).

É possível estabelecer uma ligação entre a *obra da imaginação* analisada por Appadurai e a produção da biopolítica descrita por Foucault. Em *O Nascimento da Biopolítica*, Foucault (1993) comenta o processo pelo qual, ao longo da modernidade, o poder de governar expande-se da autoridade emanada pela figura de um agente soberano – príncipe ou Estado- para um conjunto de saberes e técnicas de governo que se apresentam como instrumentos de expansão e da manutenção da vida. O surgimento da economia, como campo de conhecimento dedicado à relação entre a população e a riqueza, é parte deste processo, no qual os sistemas relacionados à produção da riqueza e da segurança, neles incluídos os saberes científicos e a tecnologia, tornam-se alicerces da ordem política. Neste sentido, o controle social passa a englobar, além das instituições disciplinares clássicas - como a prisão, a fábrica, o asilo, o hospital, a igreja, a família e a escola– um conjunto de dispositivos que atribuem um sentido de racionalidade técnica a estas instituições, e que atuam na produção dos corpos, das motivações e dos desejos.

Este biopoder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar; se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado,

como instituições de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de bio-política, inventados no século XVIII como técnicas de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades), agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam; operaram, também, como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia; o ajustamento da acumulação dos homens à do capital, a articulação do crescimento dos grupos humanos à expansão das forças produtivas e a repartição diferencial do lucro, foram, em parte, tornados possíveis pelo exercício do bio-poder com suas formas e procedimentos múltiplos. O investimento sobre o corpo vivo, sua valorização e a gestão distributiva de suas forças foram indispensáveis naquele momento (FOUCAULT, 1993, p. 132).

Neste sentido, o conceito de *biopoder* sinaliza para o fato de que o exercício do poder não se realiza apenas através força coercitiva das instituições, mas por um processo de mobilização subjetiva capaz de direcionar os interesses e o trabalho dos sujeitos para as dinâmicas relacionais que constituem o sistema. Depende de uma preparação dos corpos, dos saberes e das vontades para torna-los aptos e disponíveis a determinados tipos de atividade e de relação. Como sinalizam Hardt e Negri,

o poder agora é exercido mediante máquinas que organizam diretamente o cérebro (em sistemas de comunicação, redes de informação etc.) e os corpos (em sistemas de bem-estar, atividades monitoradas, etc.) no objetivo de um estado de alienação independente do sentido da vida e do desejo de criatividade (HARDT e NEGRI, 2001, p. 43).

O poder provém de toda e cada uma das relações sociais, observa Foucault. Não tem um foco central de soberania, “é o suporte móvel das correlações de força que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis” (FOUCAULT, 1988, p. 89). Para que se constitua como tal, o poder exige algum grau de engajamento “voluntário” dos indivíduos, pois este não é exercido apenas “sobre” os indivíduos, mas através deles, cooptando seu entendimento, seu corpo e sua imaginação. Neste sentido, sinaliza Agamben:

(...) todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício da violência. Foucault assim mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seu ajustamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo (AGAMBEN, 2014: 47).

Portanto, o poder não tem um calcanhar de Aquiles, um "locus" a partir do qual possa ser reconfigurado. Se, por um lado, esta perspectiva parece apontar para a diminuição da agência dos indivíduos, por outro sinaliza para o potencial de apropriação reflexiva dos dispositivos – materiais, técnicos, discursivos – por parte dos sujeitos no esforço de imprimir direção e significado para suas ações. Dito de modo sumário e um tanto *naïf*, mais poderoso do que o aparato político e militar de conservação do sistema é a sua capacidade de mobilizar corações e mentes. Não há efeito de dominação capaz de precipitar, por si só, as formas políticas do dissenso. É preciso, antes, que os que se reconhecem como dominados interpretem estes efeitos como produzidos por esta ou aquela relação de poder e sejam capazes de, coletivamente, desejar e projetar outras formas de relação.

Com efeito, nas últimas décadas do século XX, testemunhamos a crise da noção moderna de revolução enquanto “refundação” da sociedade a partir da conquista do Estado, seja pela vanguarda política, seja pela classe trabalhadora. A própria ideia de revolução como acontecimento épico, como ponto de virada produzido pela ação localizada de determinados sujeitos históricos parece refluir, junto à hipótese de que a transformação do Estado e o implemento de uma nova engenharia social bastariam para produzir outra sociedade.

Chega-se ao entendimento de que a mudança histórica depende de um vasto trabalho de produção de consenso, dentro e fora da esfera estatal, de uma renovação das relações, dos discursos e das formas de interpretação da realidade social. Como observa Foucault, toda forma de resistência a determinada ordem implica um trabalho criativo, uma projeção de outras formas de ordenamento. Implica o esforço de politização do cotidiano, do conhecimento, da imaginação e do desejo, ou seja, da politização da vida.

Politicamente falando, o elemento mais importante pode ser, quando se examina o poder, o fato de que, segundo certas concepções anteriores, “resistir ” significa simplesmente dizer não. É somente em termo de negação que se tem conceitualizado a resistência. Tal como você a compreende, entretanto, a resistência não é unicamente uma negação. Ela é um processo de criação. Criar e recriar, transformar a situação, participar ativamente do processo, isso é resistir (FOUCAULT, 2011 [entrevista]).

Os conceitos de *biopolítica* e de trabalho de imaginação são de grande importância para a apreensão do processo que chamo de politização da vida. No

âmbito dos movimentos sociais, este processo está relacionado tanto à hegemonia crescente do capitalismo global, que deslocou o campo de resistência anticapitalista para o da mobilização da sociedade civil, quanto à expansão e diversificação das fronteiras de luta. O campo de atuação dos movimentos sociais em geral se desdobra, de um lado, na disputa por direitos e representação política na esfera estatal, de outro, na luta por reconhecimento público. O dissenso penetra o espaço comunicativo das redes e intensifica os instrumentos de reflexividade, ao passo que os sistemas de poder investem, com força desconhecida, no trabalho de imaginação. Neste sentido, cabe ressaltar que assim como as lutas por reconhecimento reverberam de maneira nunca antes experimentada, mobilizações de tipo conservador e novas expressões da intolerância participam da batalha pelo imaginário e contam com numerosos *mediativistas* e redes de articulação.

Segundo Benjamin (2002), as condições de reprodutibilidade massiva expandiram a influência das artes sobre o imaginário social coletivo. Apesar da força da noção de autonomia do campo artístico – ou seja, da ideia de que os objetos de arte contêm uma dimensão estética que excede o julgamento moral – diversas vanguardas artísticas do século XX buscaram explorar a ligação entre estética e formas de vida, em outras palavras, entre arte e política. A exigência moderna de renovação e rompimento com as formas artísticas consideradas tradicionais em favor da criação de formas novas, produzidas e produtoras de novas sensibilidades, sinalizam para um tipo de compromisso entre o artista e o público que remete à noção schilleriana de *educação estética do homem* (RANCIÈRE, 2005).

A politização da estética estava em curso desde o romantismo e o realismo oitocentistas, nos quais os temas da sociedade passam a prevalecer sobre os temas heroicos e metafísicos que caracterizam a arte clássica (RANCIÈRE, 2005). Esta mudança no sentido da produção estética está ligada à entrada das multidões no campo da arte, viabilizada pela difusão dos meios de circulação impressa, como o livro, o jornal e a reprodução de quadros. A participação das multidões no circuito comunicativo da arte alargou não apenas o público mas o número de produtores, ampliando o alcance da arte no trabalho de imaginação. Movimentos como o romantismo, o realismo e as vanguardas artísticas do pós-guerra (dadaísmo, surrealismo, futurismo, cubismo) e diversas correntes da arte contemporânea

politizam o campo artístico à medida que produzem formas e significados para a experiência coletiva. Nos dizeres de Rancière, assim como a arte, "a política é feita com palavras, imagens, maneiras de ocupar os espaços, com escansões do tempo. É uma maneira de criar algo como uma cena comum ou um mundo comum"⁶.

Neste sentido, a politização da estética pode ser compreendida como parte do processo de politização da vida, marcado pela multiplicação da rede de produtores envolvidos no *trabalho de imaginação* e pelo aumento da reflexividade social resultante do midiativismo e do processo de globalização das comunicações.

1.2. Ocupar

Os acontecimentos chamados de Primavera Árabe marcam o começo de um novo ciclo de lutas globais. Os protestos tiveram início em 2010 na Tunísia e espalharam-se rapidamente pelo Norte da África e Oriente Médio, em países como Egito, Síria, Líbia, Argélia, Jordânia, Iêmen, Marrocos, Bahrein e Kuwait. A utilização das tecnologias de comunicação em rede teve grande importância em sua organização e para a difusão de informações e narrativas por parte dos atores. A presença dos manifestantes nas ruas e praças, onde enfrentaram a repressão estatal e grupos paramilitares conservadores, se fez acompanhar de uma vasta produção de textos, vídeos e imagens em plataformas virtuais. Através dessas mídias, pessoas de todo o mundo tiveram acesso a conteúdos relacionados aos eventos, vídeos com relatos pessoais dos participantes, documentários realizados no calor da hora, textos produzidos tanto por eles quanto por midiativistas e intelectuais dedicados à visibilidade e à interpretação dos movimentos.

Apesar das diferenças entre os processos locais e os seus múltiplos desdobramentos – da deposição de ditaduras no Egito, Tunísia, Líbia e Iêmen, ao avanço de grupos extremistas que disputam o Estado em países como Síria e Iraque –, é preciso ter em vista a sua relação com as disputas em torno de territórios e da governança global. A guerra por recursos e territórios de importância econômica e política que associa os grupos locais (governos, "investidores", organizações

⁶ Trecho da entrevista concedida por Jaques Rancière ao jornal Estado de São Paulo, publicada em 11 de março de 2017. Disponível em <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,nao-ha-mais-acordo-entre-arte-e-espectadores-afirma-jacques-ranciere,70001693710>.

paramilitares) com os agentes político-econômicos internacionais, as intervenções militares da OTAN e dos EUA, os efeitos culturais e econômicos da globalização sobre os países envolvidos são evidências da dimensão global desses acontecimentos. As revoltas no "mundo árabe" não se reduzem, como querem alguns, à expressão de um desejo por "ocidentalização", pela democracia e modernidade que supostamente representam a cultura ocidental. Suas demandas trouxeram à tona questões como a falta de direitos e de representação política, a opressão étnica, o autoritarismo estatal e a precariedade do emprego, questões nem um pouco estranhas à grande parte dos habitantes das cidades ocidentais contemporâneas. Como expõe Alves, "A profunda crise do subprime de 2008 foi muito sentida pelos países norte-africanos, piorando os níveis de pobreza, e tendo como estopim a elevação do preço dos alimentos e de outros produtos básicos. A multidão árabe, composta em sua maioria por jovens com trabalhos precários e desempregados, mobilizou-se por meio das redes sociais" (HARVEY In HARVEY et al., 2012, p. 33).

Trata-se, como sugere Žižek (In HARVEY et al.), de expressões diversamente localizadas de um descontentamento com o sistema capitalista global e suas formas de governo, tanto nos países formalmente democráticos quanto em regimes explicitamente autoritários. Com efeito, entre 2011 e 2013, protestos massivos foram organizados em mais de oitenta países⁷, entre os quais estão Espanha, Grécia, EUA, Inglaterra, França, Rússia, Chile e Brasil. Todos tematizaram questões como a desigualdade social, a privatização das cidades e o protagonismo das grandes corporações e do sistema financeiro na condução da política. O contexto em que estes protestos ganham corpo é marcado pelas consequências políticas, econômicas e sociais de décadas de neoliberalismo, agravadas pela crise econômica de 2008 e por seu componente principal: expansão desregulada da economia financeira e especulativa, concentração da riqueza e do capital produtivo.

Como expõem Chomsky (2012) e Harvey (2012, 2013), a crise econômica mundial de 2008 está relacionada ao processo de financeirização que, nas últimas décadas, promoveu o deslocamento do fluxo de capitais da economia produtiva para

⁷ Dados do IBASE.

o sistema financeiro. O mercado de ações se torna o destino de grande parte do fluxo de excedentes, antes investidos na indústria e no terceiro setor. A manipulação financeira, cada vez menos regulada em função das políticas neoliberais, se torna fonte da reprodução "endógena" do capital por meio de ativos abstratos, a que alguns analistas chamam de rentismo. Orquestrado pelos agentes do capital financeiro, transnacional, desterritorializado, avesso a impostos e descomprometido com o desenvolvimento social, o sistema econômico aprofunda sua autonomia em relação à esfera política, melhor dito, busca submeter os Estados à condição de credores obedientes às agências de crédito.

De fato, como aponta a Organização Internacional do Trabalho, a taxa global de desemprego atingiu níveis recordes na última década. A crise econômica de 2008, alavancada pelo estouro da bolha imobiliária nos EUA, tem sido administrada, na maioria dos países, a partir do receituário neoliberal: austeridade em relação aos investimentos públicos e sociais, privatização das empresas públicas, flexibilização das leis de proteção ao trabalho, diminuição da previdência social e drenagem dos fundos públicos para a capitalização de grandes empresas e do mercado financeiro.

As respostas [à crise econômica] se deram no marco das políticas neoliberais dominantes, combatendo centralmente os déficits públicos e não os efeitos econômicos e sociais dessas políticas: *a recessão e o desemprego*. Como é típico do neoliberalismo, a centralidade está na *estabilidade monetária* e não no desenvolvimento econômico e na geração de empregos. Como resultado, a maior novidade do 2011 é que a *Europa* ingressou de cheio numa fase recessiva, que deve demorar pelo menos uma década e que, dramaticamente, termina com seu Estado de bem-estar social, característico de suas sociedades no segundo pós-guerra. Os outros países do centro do capitalismo – *EUA, Inglaterra, Japão* – se defendem minimamente, por terem políticas monetárias nacionais, mas estão envolvidos na mesma tendência, que abrange a totalidade dos países centrais do capitalismo (SADER In HARVEY et al., 2012, p. 84).

Assim como a crise de 1929, a crise de 2008 tem origem na desregulamentação da atividade econômica, que, em ambos os casos, tornou-se celeiro de especulação financeira e resultou no aumento da insegurança social do trabalho. O plano de recuperação do *new deal* direcionou-se à geração de emprego como forma de aquecimento econômico e ao implemento de políticas sociais no sentido de conter a crise social. A "solução" neoliberal, inversamente, opta pela diminuição do investimento social e destinação da receita pública para o pagamento de juros crescentes, isenções fiscais e medidas de compensação de riscos para grandes

corporações (como a "too big to fail"), cujos fundos de investimento supera por vezes o do próprio Estado (ROLNIK, 2015). Assim, para combater uma crise fundada no rentismo e na concentração da riqueza, que tem o desemprego como um de seus efeitos, os governos optam pela supracapitalização do sistema financeiro e pela transformação do trabalho e da cidadania nas fontes de extração do capital "em crise", estratégia que tem sido alcunhada de austeridade.

Segundo Chomsky, as medidas da “flexibilização” do trabalho ampliaram a camada social dos “precarizados”, que se tornaram “uma parcela substancial da sociedade, nos EUA e em toda parte⁸” (2012, p. 33). O termo “precariado” tem sido utilizado para designar os grupos sociais mais afetados pela perda de direitos sociais, entre os quais se encontra grande parte dos trabalhadores urbanos, cujo poder político foi enfraquecido com o declínio dos sindicatos e dos movimentos trabalhistas.

A perda de direitos sociais, políticos e sindicais e as características de inorganicidade novas camadas do proletariado, especialmente na Europa, são marcadas pela presença de um *apartheid* em relação aos imigrantes ilegais e por uma exclusão de direitos também em relação às novas gerações de trabalhadores. Precariado, termo que parece ter surgido como um neologismo anglicizado no Japão, designa uma nova forma de proletariado informal e terceirizado, um novo tipo de trabalhador cujas habilidades intelectuais são exploradas por meio de precarização, desregulamentação e perda dos direitos sociais do *welfare state* das gerações anteriores do proletariado industrial (CARNEIRO In HARVEY et al., 2012, p. 13-14).

A adoção de políticas econômicas de austeridade como resposta para a recessão tem como consequência o agravamento dos efeitos sociais da recessão. Reduzido em suas responsabilidades políticas e descapitalizado pela drenagem financeira, o Estado, que no modelo do *Welfare* teria por função equilibrar os interesses do capital empresarial com o planejamento redistributivo, inclina-se, na via neoliberal, para o papel de intermediários dos primeiros. Pois o neoliberalismo redefiniu a influência das corporações e dos agentes financeiros, como a Troika (União Europeia, FMI e Banco Central Europeu), sobre o sistema político. Como alerta Chomsky (2012) “A concentração da riqueza leva à concentração do poder político, que se transforma em legislação, naturalmente no interesse daqueles que a

⁸ As citações da obra *Occupy* (CHOMSKY, 2012) utilizadas neste trabalho foram traduzidas por mim.

implementam”. Os financiamentos privados de campanha, o fluxo desregulado de capitais envolvendo consórcios público-privados e o papel deliberativo das agências financeiras sobre a política econômica dos governos são efeitos desta cooptação do sistema político pelo poder econômico, que Žižek interpreta como o divórcio progressivo entre o capitalismo e a democracia liberal (In Harvey et al., 2012),

(...) o neoliberalismo transformou as regras do jogo político. A governança substituiu o governo; (...) a lei e as parcerias público-privadas, feitas sem transparência, substituíram as instituições democráticas; a anarquia do mercado e do empreendedorismo competitivo substituíram as capacidades deliberativas baseadas em solidariedades sociais. (HARVEY In MARICATO et al., 2013, p.32).

As políticas neoliberais tiveram profundo impacto sobre as cidades, mergulhadas em processos de privatização do território e dos recursos urbanos, acompanhados, na maioria das vezes, pelo autoritarismo estatal. Segundo Rolnik, a colonização da terra urbana e da moradia pelas finanças é um processo global, no qual as políticas habitacionais e urbanas e a gestão fundiária têm um papel central. A transformação do território urbano e da cidadania em mercadoria conduziu a processos de capitalização do espaço e da vida "através da captura e do cercamento de espaços públicos, da extensão da mercantilização da terra e da moradia ou simplesmente de expulsões" (ROLNIK, 2015, p. 373). O território urbano se tornou uma das mais poderosas fronteiras de expansão do capital financeiro contemplado pelas políticas urbanas de gentrificação e de segregação socioespacial, pautadas na lógica da cidade-mercadoria. Nesta forma de governo das cidades, o território é remodelado visando a maximização do lucro privado via produtos (centros comerciais, condomínios, estacionamentos) ou financeirização (hipotecas, ações, especulação imobiliária, etc).

Os resultados foram indelevelmente gravados nas formas espaciais de nossas cidades, que cada vez mais tornam-se cidades de “fragmentos fortificados”. A maioria dos relatos agora aponta para um desenvolvimento geológico desigual ao longo dos últimos trinta anos de reestruturação neoliberal (...). As chamadas cidades “globais” do capitalismo avançado são divididas socialmente entre as elites financeiras e as grandes porções de trabalhadores de baixa renda, que por sua vez se fundem aos marginalizados e desempregados (HARVEY In MARICATO et al., 2013, p.29).

A propriedade urbana, transformada em fonte de reprodução do capital financeiro, torna-se ainda mais concentrada. Em diversos países, as políticas

públicas de moradia dão lugar a modelos de financiamento da moradia privada individual acessada via crédito hipotecário, como forma de transferência do gasto público para a poupança de cidadãos endividados, sujeitos a taxas de juros que, para a "segurança" das agências de crédito, são inversamente proporcionais a renda dos "beneficiados".

A crença de que os mercados podem regular a alocação da terra urbana e da moradia como forma mais racional de distribuição de recursos, combinada com produtos financeiros experimentais e "criativos" vinculados ao financiamento do espaço construído, levou as políticas públicas a abandonar os conceitos de moradia como um bem social e de cidade como um artefato público. As políticas habitacionais e urbanas renunciaram ao papel de distribuição de riqueza, bem comum que a sociedade concorda em dividir ou prover para aqueles com menos recursos, para se transformarem em mecanismo de extração de renda, ganho financeiro e acumulação de riqueza. Esse processo resultou na despossessão massiva de territórios, na criação de pobres urbanos "sem lugar", em novos processos de subjetivação estruturados pela lógica do endividamento, além de ter ampliado significativamente a segregação nas cidades (ROLNIK, 2015, p. 14-15).

Não por acaso, a retorno dos movimentos sociais ao cenário global teve como estopim as mobilizações em torno da questão urbana: a luta por moradia e contra o aumento das passagens no Brasil, as mobilizações pela educação pública no Chile, os protestos relacionados ao desemprego e à perda de direitos em várias capitais europeias. É possível perceber, no trajeto das mobilizações, uma relação entre o plano empírico das lutas urbanas com as redes de mobilização desenvolvidas no processo que chamei de politização da vida. O modo como estas lutas se constituem sinaliza para uma nova consideração do espaço enquanto dimensão de articulação da resistência política. Se, como expus anteriormente, a "descolonização" do espaço comunicativo tem papel importante na produção de subjetividades políticas, são as iniciativas de politização do espaço (físico e social) que têm constituído uma das principais formas de ação dos movimentos: as ocupações.

A onda internacional de "ocupações", inspirada pelos protestos na Turquia e no Egito, pelo *Occupy Wall Street*, pela resistência organizada na praça Puerta del sol, em Madri e na praça Syntagma, em Atenas, reverberou por cidades de todos os continentes, "com demandas peculiares em cada local, mas formas de luta muito assemelhadas e consciência de solidariedade mútua" (CARNEIRO In HARVEY et al., 2012, p.7). Em todos os países, os manifestantes realizaram greves e passeatas,

ocupações de espaços e vias públicas, assembleias e debates, e fizeram amplo uso das mídias comunicativas.

Espalhando-se de cidade em cidade, as táticas do *Ocupem Wall Street* são tomar um espaço público central, um parque ou uma praça, próximo a onde muitos dos bastiões do poder estão localizados, e fazer com que corpos humanos convertam esse lugar de espaço público em uma comunidade de iguais, um lugar de discussão aberta e debate sobre o que esse poder está fazendo e as melhores formas de combater seu alcance. Essa tática, mais conspicuamente presente nas lutas nobres e atuais da praça Tahrir, no Cairo, se alastrou por todo o mundo (praça do Sol, em Madri, praça Syntagma, em Atenas, agora as escadarias de Saint Paul, em Londres, além da própria Wall Street). Mostra como o poder coletivo de corpos no espaço público continua sendo o instrumento mais efetivo de oposição, quando o acesso a todos os outros meios está bloqueado (HARVEY In HARVEY et al., 2012, p. 61).

Como sinalizado por vários autores (CARNEIRO In HARVEY et al., 2012; PESCHANSKI In HARVEY et al., 2012; CHOMSKY, 2012), tais protestos não se organizaram em torno de uma classe ou identidade única, mas por uma multiplicidade de demandas e de atores sociais. Este aspecto aponta para uma mudança na forma e no sentido das lutas: o modelo *movimentalista* (GOHN, 2010) marcado pela centralização das lideranças e por programas políticos delimitados, característico dos séculos XIX e XX, dá lugar a um tipo de mobilização em rede, a partir dos agenciamentos entre diferentes movimentos, grupos sociais, identidades, subjetividades políticas. Seus objetivos são vastos, "abrangem desde pautas localizadas e territorializadas até agendas mais amplas, como o questionamento dos sistemas atuais de governo das coisas e pessoas, da economia, da relação com os recursos naturais e das formas de representação política" (ROLNIK, 2015, p. 374). Retornarei à discussão sobre as finalidades e a direção destes movimentos mais adiante, quando tratarei da especificidade do processo brasileiro. Por ora, gostaria de lançar luz sobre alguns aspectos relacionados à sua estratégia de ação, na qual espaço e experiência figuram como dimensões centrais e inseparáveis.

Na Turquia e no Brasil - assim como nos Estados Unidos, na Espanha ou na Grécia -, a ocupação das ruas, durante vários dias, por movimentos, coletivos e indivíduos não se resume a uma só pauta, mas tem como uma de suas questões centrais o tema dos "bens comuns", ou melhor, de sua usurpação pelo modelo político-territorial que tem tomado conta das cidades (IDEM, p. 375).

O tipo de ocupação promovida pelos "ocupas" a partir de 2011 reúne, em seu arcabouço, uma série de experiências de politização do espaço. Nos dizeres de Harvey, "a ênfase no âmbito desses movimentos no tema da 'restituição dos bens

comuns' indica (...) profundas continuidades com batalhas de muito tempo atrás" (Apud ROLNIK, 2015). No Brasil, a estratégia de ocupação de terras públicas ou ociosas foi articulada pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), nos anos 1970, como parte da luta pela reforma agrária e contra a ditadura civil-militar. Com apoio de setores da igreja e de parte da sociedade civil, as ocupações se tornaram a principal expressão das lutas camponesas, apesar da constante repressão militar e da criminalização da imagem do movimento nas mídias corporativas. Nas ocupações do MST, o território se transforma não apenas em fonte de trabalho, mas em espaço de organização e construção de identidades. Passaram a abrigar escolas, centros de pesquisa, jornais, congressos, fóruns, cooperativas horizontais de trabalho, práticas de agricultura familiar, manifestações culturais, igrejas orientadas pela *teologia da libertação*, entre outras práticas. Neste sentido, são emblemáticas do modo como a atividade política e a produção cultural se encontram entrelaçadas nos movimentos contemporâneos, cuja atuação se dirige tanto à esfera pública estatal quanto à busca de reconhecimento no plano da sociedade civil.

Na década de 1980, os movimentos de luta pela moradia no âmbito urbano adotaram a mesma estratégia de transformação de imóveis velhos, abandonados ou ociosos em espaços de sobrevivência e de organização política. Em meados dos anos 1990, assistimos a uma intensificação destas lutas, através de movimentos como o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), o Movimento Nacional pela Moradia Popular e o Fórum Nacional de Reforma Urbana. Como observa Gohn (2010), tais movimentos passam a articular a disputa por direitos e recursos de vida relacionados ao território - terra, trabalho, moradia- à construção de espaços de pertencimento político e cultural.

O mesmo tipo de associação entre espaço e práticas de resistência passou a integrar o repertório de ações de coletivos culturais. Nestas ações, ruas, praças, estacionamentos, prédios abandonados, galpões e outros territórios urbanos culturalmente "desativados" são transformados em locais de encontro e de produção artística e relacional. As "ocupações culturais", como passaram a ser chamadas, promovem um duplo deslocamento: o que converte os "não-lugares" das cidades capitalistas em espaços de experiência estética e cultural coletiva, e o que move a produção artística do âmbito privado para os espaços abertos e "compartilhados"

como forma de contestação dos circuitos mercadológicos de produção e recepção da arte.

Um dos principais conceitos por trás da Batata [ocupação cultural do Largo da Batata, iniciada em 2014, na cidade de São Paulo] é o urbanismo tático, nome dado a movimentos que utilizam projetos rápidos, compactos ou temporários para demonstrar a possibilidade e o potencial de mudanças em larga escala e a longo prazo no espaço urbano. Essas microintervenções possuem forte caráter político, uma vez que expõem carências de espaços públicos e demandas da população que vive ou passa por esses locais. As microintervenções são também propositivas, demonstrando formas de ação imediatas, com impacto direto no ambiente construído. Em todo o mundo, intervenções pontuais organizadas em espaços urbanos por práticas coletivas oferecem uma reflexão crítica sobre o papel do arquiteto ou do urbanista (...) Essas ações, de rápida articulação e execução, mudam o olhar sobre os problemas urbanos, utilizam recursos locais e favorecem o experimento. De forma simples e com pouco dinheiro, as intervenções sugerem usos alternativos, e, com frequência, inesperados, nos quais a participação do usuário funciona como um teste do potencial do espaço⁹ (SOBRAL, 2014, p. 22-23).

No movimento global dos "ocupas", todas estas noções relacionadas à estratégia de ocupação são empregadas de forma simultânea. O termo passou a significar tanto os agrupamentos onde manifestantes se reúnem para expressar suas demandas, formando núcleos temporários ou relativamente contínuos de resistência, quanto às ocupações relacionadas a luta pelo direito à terra e à moradia, como também às iniciativas culturais de ressignificação dos espaços. Como expõe Rolnik:

nessas rebeliões contemporâneas, o espaço público – tanto em seu sentido físico, material, como em sua acepção política – é mais do que objeto de reivindicação e cenário inerte onde se desenrolam as batalhas. As “ocupações” – de ruas, praças e edifícios – vêm se multiplicando nas cidades brasileiras através de intervenções de coletivos culturais e movimentos sem-teto, muitas vezes em alianças estratégicas. Esse tem sido o resultado de um duplo movimento: do lado da arte, desde meados dos anos 1990 e em várias partes do mundo, temos a imersão crescente de ações de coletivos artísticos em problemáticas situacionais, trabalhando a partir da cidade e nela intervindo através de representações e situações performáticas. Já do ponto de vista dos movimentos sociais, temos a contestação das formas tradicionais de representação política, como parlamentos, partidos e sindicatos, e a proliferação de grupos autonomistas e anarquistas e de novas formas de autorrepresentação (2015, p.14).

A palavra de ordem "ocupa" passou a significar uma convocação para que "manifestantes" ergam acampamento nos espaços públicos, convertendo-os em

⁹ Artigo de Laura Sobral publicado em *A Batata Precisa de Você: como fazer ocupações regulares no espaço público*. A publicação é resultante do Edital Redes e Ruas, promovido pela Prefeitura de São Paulo em 2014. Disponível em <https://issuu.com/laurasobral/docs/publicacaobatata-final-web>

espaços políticos. Um chamado para que os corpos se reúnam no espaço que deveria ser comum e façam dele um campo de encontros e agenciamentos políticos, nos quais a dimensão presencial, o "face a face" dos atores é restituída. Nas palavras de Psechanski, “reconquistar de maneira coletiva e pacífica, territórios urbanos, praças e largos, verdadeiros espaços públicos marginalizados pela lógica neoliberal privatista que privilegiou não espaços de manifestação social, mas espaços de consumo e fruição intimista” (In HARVEY et al., 2012, p. 36).

As ocupações representam uma reação ao esvaziamento político e cultural do espaço público promovido pelo modelo da cidade-mercadoria, que levou ao desaparecimento da polis e ao surgimento de cidades sem ágora, cidades "despolitizadas", marcadas pela privatização dos espaços. Neste sentido, ocupar significa colonizar politicamente, recuperar, de forma simbólica ou efetiva, o espaço comum, e através deste, a experiência de uma vida comum.

As ocupações podem ser definidas como ações de politização do espaço através da presença coletiva significativa e da produção de práticas de *diferença*. Utilizo a expressão *presença significativa* em dois sentidos: 1. as ocupações operam uma fusão do espaço físico, o território, com o espaço comunicativo “ao reclamar o espaço em público, ao criar espaços públicos, os próprios grupos sociais se tornam públicos” (Harvey et. al., 2013: 34); 2. as ocupações investem os espaços de novos significados, ao produzirem práticas como assembleias e debates públicos, manifestações culturais, formas de cooperação e de organização política. Portanto, o que caracteriza as ocupações não é apenas a presença física das coletividades em um local, mas o trabalho de ressignificação deste local através das práticas de diferença significativa.

Na análise de Certeau (2014), o espaço é produzido através das práticas, normas, rituais, usos e relações que “o orientam, o circunstanciam, o temporalizam”, razão pela qual afirma que o espaço é "o lugar praticado". São as práticas espaciais que materializam hierarquias sociais, diferenças de status, formas políticas, econômicas e culturais de relacionar-se. Há, portanto, uma relação estreita entre a produção do espaço e a produção social. Se como sugere Foucault, o corpo é a instância de inscrição das relações de poder, é no espaço que esta inscrição se realiza. Com efeito, o que parece ser essencial à noção de ocupação e de suas

múltiplas formas é a ênfase na implicação entre a produção do espaço e a produção de formas de vida. A ideia de que é através da experimentação coletiva de novas práticas, no espaço físico e comunicativo, no corpo a corpo dos encontros, que poderemos construir coletivamente as pontes entre o mundo que desejamos e o que está posto.

a ocupação de longa duração- como experimentada na praça Tahrir, no Egito, na praça Taskim, em Istambul, ou no Zuccoti Park, em Nova York, assim como em espaços vazios de São Paulo e outras cidades brasileiras - traz outro componente: a possibilidade de experimentar e "prefigurar", ou seja, de exercer novas formas de organização, de tomada de decisão, de autogoverno e de gestão da vida coletiva, e de instaurar alternativas no presente, ensaiando futuros possíveis (ROLNIK, 2015, p. 377)

Os locais escolhidos para as ocupações – praças, locais vizinhos a centros financeiros ou instituições do poder público – é reveladora do caráter fundamentalmente comunicativo deste tipo de ação. Há uma profunda operação simbólica no ato de ocupar lugares identificados como centros de poder político e econômico, ou lugares que representam o esvaziamento da vida comum (como praças centrais que foram transformadas em meros pontos de passagem da rotina dos trabalhadores urbanos), e fazer deles o campo de visibilidade e de construção da resistência. Para além das demandas e objetivos enunciados, as práticas desenvolvidas nas ocupações são, por si só, uma ação comunicativa. Habermas define a ação comunicativa como uma forma de interação social em que o plano de ação dos atores é orientado pelo intercâmbio de atos comunicativos orientados ao entendimento (HABERMAS 1989). Um tipo de ação que se orienta ao mesmo tempo para o exercício de influências recíprocas entre os atores e a comunicação com a esfera pública. Assim,

Em Istambul, Nova York, Madri ou São Paulo, a ocupação de espaços por longos períodos tem sido uma das principais táticas empregadas pelos movimentos. Mesmo nas ocupações temporárias – que duram o tempo de uma manifestação –, o local ocupado já carrega uma simbologia importante. É o que Charles Tilly denomina “geografia simbólica”: os lugares carregam significados que comunicam a mensagem que o movimento quer disseminar. Não por acaso, o movimento Occupy toma o Zuccotti Park, em frente a Wall Street, símbolo do controle das finanças corporativas na vida política e social do país, responsável pela crise financeira e pela enorme concentração de renda (o “1% contra 99%”, principal slogan do movimento). Não por acaso, a ponte estaiada, símbolo da São Paulo financeirizada global (17), é ocupada na manifestação de 17 de junho (ROLNIK, 2015:377).

Para uma descrição aproximada das práticas das ocupações político-culturais, proponho uma mudança de escopo narrativo e passo a um relato do que experimentei nas visitas à ocupação da praça Cinelândia, em 2011. Em 15 de Outubro de 2011, atendendo a uma convocação feita pela internet, Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Belo Horizonte, Salvador e Natal viram surgir núcleos de "ocupação" em suas praças. No dia 22, segundo sábado de reuniões do Ocupa Rio e início efetivo do acampamento na praça Cinelândia, fui para o local, informado pelas redes sociais. Cheguei por volta de duas da tarde, quando tinha início um debate sobre especulação imobiliária, megaeventos (copa do mundo e olimpíadas) e remoções. Reunimo-nos em um grande círculo e cada depoente fazia sua fala acompanhado pelo jogral de vozes, o "microfone humano". As frases pronunciadas eram repetidas em coro pelas pessoas próximas, para que o diálogo se fizesse com a participação de todos. Ao final do debate, foi realizada uma assembleia para deliberar, por votação (gestual), as estratégias de ação do movimento em relação às questões debatidas. Cada votação era acompanhada por certo número de exposições e réplicas, uma vez que as deliberações dependiam da existência de consenso.

Neste dia, havia na praça cerca de 150 pessoas, a maioria entre 20 e 40 anos, de grupos diversos: militantes de movimentos sociais, moradores de rua, jovens, professores, estudantes, acadêmicos e artistas. Havia aproximadamente trinta barracas de camping, algumas lonas, cartazes, murais, faixas escritas e bandeiras de movimentos como o MST e o MTST. Nos cartazes, referências ao slogan do *Occupy Wall Street* "nós somos os 99%", críticas à manipulação política exercida pelas mídias corporativas, mensagens para que as pessoas deixem a passividade, apelos à construção de uma "democracia real", referências ao socialismo e ao anarquismo, expressões do movimento negro, feminista e LGBT, versos de poemas, desenhos. Alguns dos manifestantes usavam a máscara do personagem "V", inspirada na série de novelas gráficas *V de vingança* e popularizada pelo filme homônimo, em que simboliza a rebelião das multidões através da ação direta em uma sociedade futura controlada por um regime neofascista. Terminada a assembleia, as pessoas voltaram a circular pela ocupação, sentadas em grupo próximas às barracas, conversando, tocando percussão, recitando poemas, filmando, assistindo aos vídeos projetados num telão junto ao mural, dedicadas aos

cartazes e instalações, cozinhando, pedalando geradores de energia cinética para o acampamento, ajudando aos que chegavam a armarem suas barracas.

Com o passar das semanas, o acampamento cresceu, chegando a uma média de sessenta barracas em novembro. Entre os acampados, havia os que chegaram por ocasião do movimento e os moradores de rua que já habitavam o local e se juntaram à ocupação. Os ocupantes se dividiram em comissões responsáveis pelas diferentes funções relacionadas à manutenção do acampamento e à promoção de suas atividades. Por meio de assembleia, elaboraram uma *cartilha do acampado*, com informações sobre o *ocupa* e alguns de seus "princípios". Formaram-se grupos de trabalho de comunicação, educação, alimentação, reciclagem, segurança e arte.

A participação das pessoas na ocupação se deu por diferentes níveis de envolvimento. Algumas permaneciam no espaço por muitas noites, outras acampavam de maneira intermitente, outras participavam das atividades mas não “dormiam” no local. Nos fins de semana, quando o fluxo de participantes era intenso, havia uma atmosfera de grande entusiasmo, animada pelos encontros, pela partilha das vozes, pelas performances artísticas e saraus que faziam lembrar o verso “pra fazer festa ou comício”, de Torquato Neto. A dimensão da alegria de estarmos ali, reconhecendo-nos, ressignificando o espaço da praça, estava presente na maioria das exposições, estranhamente combinada com o sentimento, bastante generalizado, de que pesadas nuvens se avolumavam em nosso caminho.

Em alguns dias da semana, sobretudo à noite, as adversidades envolvidas no esforço de manter o acampamento, como a ameaça de remoção policial e a segurança dos ocupantes eram mais evidentes. Surgiram diferenças internas em torno das ações do movimento, nos quais diferenças de ponto de vista, diferenças tocantes às identidades e à classe social (como as que distinguem os moradores de rua da dos ocupantes temporários), vinham à tona. Tais questões eram discutidas coletivamente e não chegaram a provocar cisões. Vivenciei uma situação que ilustra estas tensões internas quando, em uma terça-feira, após um encontro do GT de educação, por volta das 21h, recebemos a notícia de que um imóvel ocupado em um local próximo estava sob uma operação policial de despejo. Os ocupantes da Cinelândia se dividiriam entre aqueles que estavam dispostos a somar-se à resistência local e aqueles, como eu, que optaram por não ir devido ao risco

iminente de repressão. É de conhecimento comum que a intensidade da violência policial, sobretudo no Brasil, é inversamente proporcional à condição de vulnerabilidade do grupo social a que se dirige. No caso dos ocupantes da luta por moradia no centro da cidade, cassetetes e armas de fogo certamente não seriam um recurso secundário, como comprovam os relatos e as imagens dos eventos daquela noite filmadas por um ativista.

Um aspecto importante das ocupações político-culturais é a maneira como articulam a dimensão presencial com a dimensão comunicativa. Na Cinelândia, a todo momento os participantes enfatizavam a importância de estar na ocupação e de atrair o maior número possível de pessoas para que fossem somadas à resistência no espaço público, onde as ações ganham forma: "ficar só na internet não adianta, a internet informa, a luta é na rua", disse um dos expositores. O espaço comunicativo das redes foi por eles articulado como uma plataforma de organização, de agenciamentos, de produção de conhecimento e, sobretudo, da batalha pela significação. As atividades do *ocupa* foram acompanhadas de uma produção intensa de conteúdos comunicativos: textos, imagens, vídeos, *tweets*. Foram realizadas transmissões ao vivo (*streams*) pela internet, chamadas por *skype* com ocupantes de outras cidades do país e do mundo. Surgiram mídias alternativas, dedicadas a dar visibilidade ao movimento, a exemplo do coletivo *Mídia Ninja*, que teriam um papel fundamental no contexto da guerrilha midiática que opôs as mídias massivas e as redes de mobilização em 2013.

A internet passou a representar, para esses movimentos, uma possibilidade de contrapor o controle das narrativas realizado pelas mídias de massa no trabalho de imaginação e uma ferramenta de autoformação dos atores através das redes de produção e difusão do conhecimento, antes concentradas no espaço da universidade. Nas palavras de Pierre Lévy "uma aparelhagem complexa que redistribui as antigas divisões entre experiência e teoria" (2004, p. 4). Através da internet, a reflexividade supera não apenas a barreira geográfica, permitindo agenciamentos no plano da esfera pública global, como também expande o campo da atividade intelectual, possibilitando um tipo novo de sincronia entre os acontecimentos e as formas de significação. A produção do conhecimento

científico, especialmente, neste caso, o das ciências humanas, encontra canais de capilarização e transborda os meios tradicionais de acesso.

A discussão em torno dos objetivos das ocupações político-culturais de 2011, no Brasil, deve considerar que o seu sentido residiu menos na expectativa de uma vitória imediata de suas agendas do que na possibilidade de revitalizar as lutas e dar visibilidade a questões cujo debate público era suprimido pelas mídias corporativas. Como percebe Chomsky, em virtude dos *ocupas*, a questão da desigualdade social e da crise das democracias foram alçadas ao repertório da discussão de um grande número de pessoas, penetrando inclusive o vocabulário das mídias massivas.

Tomando como referência minha própria experiência junto aos ocupantes da Cinelândia e de outras ocupações político-culturais que a ela se seguiram, penso que havia clareza entre os ocupantes de que, cedo ou tarde, o acampamento seria removido pelas forças públicas, e que o alcance imediato de suas demandas sobre o sistema político era limitado. O que está em jogo nestes movimentos é a construção de um “longo caminho”, para o qual as experiências de ocupação constituem pontos de passagem. O que está em jogo é a formação de um sujeito-caminho itinerante, que migra de espaço em espaço temporariamente “ocupado”, dando continuidade ao projeto delineado nesta e naquela experiência. Os espaços podem ser “retomados” pela força das bombas, mas a experiência sobrevive no movimento algo nômade dos corpos políticos. As ocupações político-culturais têm, portanto, um sentido expansivo, que articula a dimensão do espaço com a de fluxo, e progressivo, pois estendem suas ações aos planos da política institucional e da vida cotidiana. É preciso ter em vista o sentido de continuidade que se estabelece entre a experiência das ocupações, os movimentos sociais organizados, a prática de políticos e legisladores associados às agendas dos movimentos, o midiativismo e a produção intelectual. Cada uma destas formas de resistência se desenvolve em relação com as outras, como os pontos de um circuito.

De fato, a ocupação da praça Cinelândia, assim como a de muitas outras praças, seria interrompida no espaço de alguns meses. No entanto, de 2011 para hoje, centenas de outras ocupações fincaram seus pés no cenário político brasileiro. As práticas nelas desenvolvidas politizam os espaços ao mesmo tempo que os

transcendem, pois fazem dele o laboratório de produção de outros usos, outros discursos, outras relações, que tem como horizonte a transformação da sociedade. Neste sentido, desempenham um papel fundacional para os movimentos, onde novas linguagens e novas táticas se configuram. Nos dizeres de Rolnik, nesta guerra dos lugares e pelos lugares "o que está em jogo são os processos coletivos de construção de "contraespaços": movimentos de resistência à redução dos lugares a *loci* de extração de renda e, simultaneamente, movimentos de experimentação de alternativas e futuros possíveis" (2015, p. 378).

São precisamente as práticas de diferença que fornecem o sentido subversivo da noção de ocupar, que sugere não uma presença licenciada, mas a conquista simbólica, mesmo que fugaz, do território. Quando estudantes ocupam escolas e universidades, quando coletivos culturais ocupam zonas loteadas pelo consumo ou culturalmente desativadas pelo poder público, finalmente, quando o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto transformam a Avenida Paulista na metáfora urbana do acampamento de Canudos, refazem o sentido desses lugares e instituições e produzem clarões na imaginação política coletiva.

Uma ocupação militar é o controle de um espaço e a dominação de um território insurgente ou inimigo. Já a ocupação empreendida por um movimento social significa "liberar" o lugar para permitir que a população nele intervenha, desafiando a tentativa das autoridades de excluí-la (de um lugar, de um projeto, de um processo decisório). Trata-se, portanto, também de uma confrontação, mas em sentido inverso ao da ocupação policial/militar" (ROLNIK, 2015: 377).

Como expõem Foucault (2009) e Hetherington (1997), toda forma de resistência à determinada ordem implica um trabalho criativo, uma experimentação de outras formas de ordenamento. Aos lugares onde formas alternativas de pensamento, produção, relação e comportamento são postas em prática, Foucault chama de heterotopias. As heterotopias são processos que envolvem a ressignificação dos espaços a partir de usos considerados desviantes em relação às normas que regem outros espaços, ou em relação às práticas que antes definiam os usos de um espaço.

É a combinação heterogênea de materialidade, práticas sociais e eventos que são localizados neste espaço e o que eles vêm a representar em contraste com outros lugares que nos permite chamá-los de heterotopia. Heterotopia existe quando a relação entre lugares é descrita pela diferença de representação definida pelos seus modos de ordenamento social" (FOUCAULT, 2009, p. 8).

1.3.

Interlúdio: a Reforma Psiquiátrica e a politização da “loucura”

Após esta breve panorâmica acerca dos movimentos sociais brasileiros das últimas décadas e a tentativa de traçar algumas linhas gerais sobre a questão das ocupações políticas, iniciemos nossa aproximação com o espaço que protagoniza a experiência que discutirei, o Instituto Municipal Nise da Silveira. A ocupação do Hotel Spa da Loucura foi inteiramente atravessada pelo Movimento da Luta Antimanicomial e pelo Movimento de Reforma Psiquiátrica. Para compreendê-las, é necessário discutir alguns aspectos da reforma e de sua incidência sobre nosso sistema de saúde, tendo em vista que o Brasil consta entre os países de referência para o projeto da psiquiatria reformada.

Segundo Fernando Tenório (2001), o Movimento da Reforma Psiquiátrica brasileira teve como período germinativo a luta pela democratização da segunda metade da década de 1970, sendo a fundação do Movimento de Trabalhadores da Saúde Mental (MTSM), em 1978, um de seus marcos inaugurais. Combinando reivindicações trabalhistas com a proposta de humanização dos hospícios, o MTSM liderou o “Movimento Sanitário”, que lutou contra a precariedade das políticas públicas no campo da saúde mental, denunciando as graves condições dos manicômios brasileiros.

A agenda deste movimento, que alcançou certa influência sobre as políticas públicas de saúde na década de 1980, enfatizava a necessidade de aperfeiçoamento técnico dos profissionais, a ampliação do acesso da população à assistência, a regularização dos financiamentos públicos aos chamados hospitais conveniados, melhorias em infraestrutura e diversificação e “humanização” dos tratamentos.

Apesar de a crítica da internação asilar ainda não ocupar o primeiro plano na atuação do MTSM, o movimento fez emergir, no campo da esfera pública, a necessidade de reformulação dos asilos e da legislação de saúde mental e a criação de um novo tipo de cuidado, que envolve a ampliação dos atores sociais envolvidos na assistência e a oferta de serviços alternativos aos hospitais de internação.

Nos anos 1980, surge o Movimento pela Reforma Psiquiátrica Brasileira, que teve como marco a 1ª Conferência Nacional de Saúde Mental. A partir deste

ponto, a crítica passa a incidir sobre a própria natureza do saber, das práticas e das instituições psiquiátricas. Transforma-se o paradigma do movimento, que direciona sua agenda para a substituição do modelo asilar, marcado pela internação permanente dos pacientes crônicos, pelo da rede de cuidados.

A I Conferência representa, portanto, o fim da trajetória sanitarista, de transformar apenas o sistema de saúde, e o início da trajetória de desconstruir no cotidiano das instituições e da sociedade as formas arraigadas de lidar com a loucura. É a chamada desinstitucionalização. O encontro que a ela se segue institui um novo lema: Por uma Sociedade sem Manicômios. Estabelece um novo horizonte de ação: não apenas as macrorreformas, mas a preocupação com o ‘ato de saúde’, que envolve profissional e cliente; não apenas as instituições psiquiátricas, mas a cultura, o cotidiano, as mentalidades. E incorpora novos aliados: entre eles, os usuários e seus familiares, que, seja na relação direta com os cuidadores, seja através de suas organizações, passam a ser verdadeiros agentes críticos e impulsionadores do processo. (...) A ação na cultura passa a ocupar um lugar estratégico no agora denominado Movimento da Luta Antimanicomial: trata-se de chamar a sociedade para discutir e reconstruir sua relação com o louco e com a loucura. A participação dos agora chamados ‘usuários’ dos serviços de saúde mental (em lugar de pacientes) e de seus familiares nas discussões, encontros e conferências passa a ser uma característica marcante do processo (...). Finalmente, a própria questão das estruturas de cuidado ganhou outra abordagem: não se trata de aperfeiçoar as estruturas tradicionais (ambulatório e hospital de internação), mas de inventar novos dispositivos e novas tecnologias de cuidado, o que exige rediscutir a clínica psiquiátrica em suas bases (TENÓRIO, 2002, p. 32, 33).

Desde o período pós-guerra, as denúncias sobre as condições de vida nos asilos psiquiátricos produziram novas abordagens e novos tratamentos para a questão da loucura. Verificou-se que o encarceramento nos depositários manicomiais e os métodos de tratamento adotados não contribuíam para a recuperação dos pacientes, produzindo, ao contrário, o seu aniquilamento subjetivo e o agravamento dos quadros psiquiátricos.

O histórico das iniciativas reformadoras da psiquiatria é longo e discuti-lo seria motivo para toda uma tese. Citarei aqui três contribuições consideradas importantes para a Reforma Psiquiátrica Brasileira: as comunidades terapêuticas, a psiquiatria comunitária e preventiva e o movimento da Psiquiatria Democrática.

As comunidades terapêuticas, implementadas no Brasil a partir dos anos 1970, marcam a inclusão, no campo dos tratamentos, das terapias ocupacionais, da praxisterapia (terapêutica através do trabalho) e da psicoterapia de grupo. O modelo representa uma diferença em relação à abordagem puramente organicista das doenças mentais, ao considerar a necessidade de os pacientes receberem

acompanhamento psicológico e exercerem atividades expressivas e produtivas no sentido de se restabelecerem como sujeitos. Cabe observar que, à época, os manicômios funcionavam basicamente como espaço de reclusão dos indivíduos considerados improdutivos ou ameaçadores da ordem pública. Uma vez internados, tais indivíduos eram submetidos a tratamentos profundamente marcados pelo viés higienista da “correção social”, nos quais o encarceramento, a massificação, os castigos físicos e intervenções como a lobotomia cumpriam uma função menos ligada à noção de saúde do que a de controle social.

Nas comunidades terapêuticas, a figura do psicólogo e do psicanalista ganha relevo na condução dos tratamentos e a questão do bem-estar dos pacientes é colocada como preocupação das políticas de saúde. Apesar desses avanços, no Brasil, as comunidades terapêuticas tenderam a coexistir com os métodos violentos de tratamento e os aspectos desumanizadores da realidade manicomial, e atualmente, foram em parte transformadas em dispositivos de tratamento para pacientes usuários de álcool e drogas fortemente influenciados pelo projeto da evangelização das igrejas protestantes.

A psiquiatria comunitária ou preventiva, desenvolvida a partir de psiquiatria de setor francesa e do modelo proposto pelo psiquiatra norte-americano Gerald Caplan, contribuiu para uma abordagem psicossocial dos transtornos mentais e para a criação de dispositivos de tratamento voltados para a intervenção na comunidade. Apesar de fortemente marcada pelo viés normalizador e voltado para a adaptação social, pela ambiguidade entre a noção de distúrbio e a de desvio, a psiquiatria comunitária contribuiu para deslocar a ênfase do tratamento à doença mental para a promoção da saúde mental, entendida como um campo de interseção entre as dimensões médica, psicológica e social.

A psiquiatria preventiva ou comunitária surge no contexto da crise do organicismo mecanicista e situa-se no cruzamento da psiquiatria de setor e da socioterapia inglesa. A psiquiatria preventiva, na sua versão contemporânea, nasce nos Estados Unidos, propondo-se a ser a terceira revolução psiquiátrica (após Pinel e Freud), pelo fato de ter “descoberto” a estratégia de intervir nas causas ou no surgimento das doenças mentais, almejando assim, não apenas a prevenção das mesmas (antigo sonho dos alienistas, que recebia o nome de profilaxia), mas, fundamentalmente, a promoção da saúde mental. A psiquiatria preventiva representa a demarcação de um novo território para a psiquiatria, no qual a terapêutica das doenças mentais dá lugar ao novo objeto da saúde: a saúde mental (AMARANTE, 2009, p. 36).

A principal referência para o movimento pela reforma psiquiátrica brasileira se encontra no movimento da Psiquiatria Democrática, que influenciaria a Reforma Psiquiátrica italiana, aprovada como lei em 1978. A reforma italiana tem como principal articulador teórico o psiquiatra Franco Basaglia, que promoveu, na cidade de Trieste, um programa de substituição do aparato manicomial por uma rede territorial de atendimento, os “centros de saúde mental”, que funcionavam em tempo integral. Foram criadas unidades de emergência psiquiátrica em hospitais gerais, cooperativas de trabalho protegido, subsídios para pacientes “ressocializados” e residências terapêuticas, nas quais os pacientes passaram a viver sozinhos ou em grupo, acompanhados em suas rotinas por técnicos e cuidadores. As experiências em Trieste e o movimento da psiquiatria democrática tornam-se marcos da luta pela cidadania e pelos direitos dos doentes mentais, organizados sob o paradigma da desinstitucionalização.

De acordo com Tenório (2002), o movimento pela Reforma Psiquiátrica consiste na tentativa de dar ao problema da loucura uma solução não asilar, ou seja, evitar a internação como destino dos pacientes crônicos. No plano político, a reforma reflete a crítica do projeto higienista associado às instituições manicomiais, desenvolvida por autores como Foucault, Castel e Basaglia. Desde sua origem com o gesto de Pinel de desacorrentar os alienados e conferir à loucura um tratamento científico, os manicômios constituíram dispositivos de controle da ordem pública e de modelamento social. Mesmo após as reformas pinelianas, a maioria dos manicômios continuou a funcionar à imagem e semelhança das prisões e reformatórios sociais. Os parâmetros definidores da normalidade e o tipo de tratamento dispensado aos anormais foram estabelecidos, ao longo dos séculos XIX e XX, a partir do estreito diálogo entre o campo médico e o campo jurídico-criminal, primeiro sob o corolário das concepções evolucionistas, depois sob a égide do autoritarismo político das ditaduras e do macarthismo norte-americano. Neste sentido, a reforma pretende dissociar a assistência em saúde mental da função de controle social, superando a condição de marginalidade a que os ditos loucos foram submetidos.

Goffman define o manicômio moderno como uma instituição total, que, por sua vez, define como “um local de residência e trabalho onde um grande número

de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 2001, p. 11). Nas instituições totais – como sanatórios, prisões, quartéis, conventos, escolas internas, campos de trabalho etc. – os dispositivos de controle atuam com máxima intensidade, uma vez que a maior parte das atividades diárias dos internados são realizadas “em um mesmo local e sob uma única autoridade” (Idem, p. 17). Toda a vida dos internos passa a ser regida por regulamentos particulares construídos pela instituição. Através do fechamento à relação social com o mundo externo, do controle das ideias e dos comportamentos, as instituições totais operam processos intensivos de modelamento psíquico e social dos indivíduos, embora os resultados destes processos frequentemente escapem aos ideais institucionais.

O combate ao regime de instituição fechada no tratamento de pacientes psiquiátricos têm sido uma das principais bandeiras da luta antimanicomial, movimento que protagoniza a defesa das práticas reformadas no âmbito da saúde mental brasileira. No âmbito dos tratamentos, a reforma psiquiátrica estabelece o fim dos métodos invasivos de intervenção médica, como a eletroconvulsoterapia, o choque insulínico e a lobotomia. Todos os demais aspectos do modelo asilar, como pacientes morando em leitos hospitalares, internação em sala fechada, maus-tratos e abuso na prescrição de fármacos são combatidos pelo movimento antimanicomial e pelas práticas da reforma, apesar de ainda fazerem parte do cotidiano de muitos hospitais psiquiátricos brasileiros.

A Reforma Psiquiátrica Brasileira consolida-se como política de Estado com a promulgação da Lei n. 10.216, de 6 de abril de 2001, resultante de décadas de atuação do MTSM e do movimento antimanicomial. No que tange aos direitos dos usuários do sistema de saúde mental, assim dispõe a lei:

Art. 1º Os direitos e a proteção das pessoas acometidas de transtorno mental, de que trata esta Lei, são assegurados sem qualquer forma de discriminação quanto à raça, cor, sexo, orientação sexual, religião, opção política, nacionalidade, idade, família, recursos econômicos e ao grau de gravidade ou tempo de evolução de seu transtorno, ou qualquer outra.

Art. 2º Nos atendimentos em saúde mental, de qualquer natureza, a pessoa e seus familiares ou responsáveis serão formalmente cientificados dos direitos enumerados no parágrafo único deste artigo.

Parágrafo único. São direitos da pessoa portadora de transtorno mental:

- I - ter acesso ao melhor tratamento do sistema de saúde, consentâneo às suas necessidades;
 - II - ser tratada com humanidade e respeito e no interesse exclusivo de beneficiar sua saúde, visando alcançar sua recuperação pela inserção na família, no trabalho e na comunidade;
 - III - ser protegida contra qualquer forma de abuso e exploração;
 - IV - ter garantia de sigilo nas informações prestadas;
 - V - ter direito à presença médica, em qualquer tempo, para esclarecer a necessidade ou não de sua hospitalização involuntária;
 - VI - ter livre acesso aos meios de comunicação disponíveis;
 - VII - receber o maior número de informações a respeito de sua doença e de seu tratamento;
 - VIII - ser tratada em ambiente terapêutico pelos meios menos invasivos possíveis;
 - IX - ser tratada, preferencialmente, em serviços comunitários de saúde mental.
- Art. 3º É responsabilidade do Estado o desenvolvimento da política de saúde mental, a assistência e a promoção de ações de saúde aos portadores de transtornos mentais, com a devida participação da sociedade e da família, a qual será prestada em estabelecimento de saúde mental, assim entendidas as instituições ou unidades que ofereçam assistência em saúde aos portadores de transtornos mentais.
- Art. 4º A internação, em qualquer de suas modalidades, só será indicada quando os recursos extra-hospitalares se mostrarem insuficientes.
- § 1º O tratamento visará, como finalidade permanente, a reinserção social do paciente em seu meio.
- § 2º O tratamento em regime de internação será estruturado de forma a oferecer assistência integral à pessoa portadora de transtornos mentais, incluindo serviços médicos, de assistência social, psicológicos, ocupacionais, de lazer, e outros.
- § 3º É vedada a internação de pacientes portadores de transtornos mentais em instituições com características asilares, ou seja, aquelas desprovidas dos recursos mencionados no § 2º e que não assegurem aos pacientes os direitos enumerados no parágrafo único do art. 2º.
- Art. 5º O paciente há longo tempo hospitalizado ou para o qual se caracterize situação de grave dependência institucional, decorrente de seu quadro clínico ou de ausência de suporte social, será objeto de política específica de alta planejada e reabilitação psicossocial assistida, sob responsabilidade da autoridade sanitária competente e supervisão de instância a ser definida pelo Poder Executivo, assegurada a continuidade do tratamento, quando necessário.
- Art. 6º A internação psiquiátrica somente será realizada mediante laudo médico circunstanciado que caracterize os seus motivos.

Como alternativa ao modelo manicomial asilar, a reforma psiquiátrica implementa formas de assistência ampliada como os Centros de Atenção Psicossocial, as residências terapêuticas, o auxílio à moradia e o trabalho protegido, que, associadas aos serviços ambulatoriais e de internação, têm como objetivo a desinstitucionalização dos usuários do sistema. As residências terapêuticas são moradias subsidiadas fora da instituição hospitalar, onde pequenos grupos de usuários passam a viver sob acompanhamento dos profissionais, através de visitas domiciliares e dos dispositivos territoriais de assistência.

Por desinstitucionalização entende-se a reinserção dos pacientes no convívio social e a disponibilização de recursos não manicomial de atendimento. A proposta é a de que a assistência seja realizada nos CAPS e nos serviços ambulatoriais, localizados em postos de saúde e em unidades como as “clínicas da família”, e que os usuários sejam internados somente quando haja necessidade de cuidado intensivo. A internação passaria a se realizar em dispositivos como o CAPS 3 (que possuem serviço de acolhimento noturno), postos de saúde e setores psiquiátricos a serem estabelecidos dentro de hospitais gerais.

Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), criados no Brasil a partir do final da década de 1980, tornam-se o principal dispositivo de assistência da reforma psiquiátrica. Os CAPS são divididos por territórios e funcionam de forma integrada aos outros serviços da rede. Oferecem cuidado intensivo, semi-intensivo e rotineiro, com equipes multidisciplinares e diversas modalidades de atendimento, como oficinas terapêuticas, espaços de convivência, psicoterapia (individual e grupal), visitas domiciliares, lazer assistido, atividades de geração de renda e de trabalho protegido, atendimento às famílias, articulação com serviços públicos (relacionados à educação, justiça e assistência social) e promoção de atividades no território onde é realizado o tratamento. A rede de atendimento psicossocial formada por estes serviços é representativa do novo paradigma de cuidado, que tem como função auxiliar o usuário “em sua vida cotidiana por uma vida melhor” (DELGADO, 1997, p. 42).

A inserção dos usuários “na família, no trabalho e na comunidade” torna-se um dos principais objetivos da assistência. Neste sentido, além de implicar uma nova abordagem da saúde mental, a Reforma Psiquiátrica envolve um projeto de reconstrução dos agenciamentos sociais em torno da loucura. Trata-se, de um lado, de criar condições para que os usuários sejam cuidados em liberdade e, de outro, de “preparar” a sociedade para a inclusão destes sujeitos, o que implica desde estratégias de viabilização do trabalho, da formação e da cidadania até mudanças socioculturais, como desfazer os estigmas de periculosidade, imoralidade e incapacidade social que pesam sobre os pacientes psiquiátricos.

A atuação do Movimento da Luta Antimanicomial, formado por usuários, familiares, profissionais de saúde, ONGs e sociedade civil, tem sido fundamental

para a construção das novas políticas de saúde mental. O envolvimento ativo dos usuários e familiares tanto na assistência como na esfera participativa representa um avanço significativo na direção de um novo modelo. As associações de usuários e familiares passaram a reunir-se com frequência em assembleias realizadas nos CAPS e em outros espaços, nas quais são discutidas desde a gestão dos serviços locais até ações e políticas públicas relacionadas à saúde.

Apesar das transformações profundas que promoveu no campo da assistência e dos direitos dos usuários, a reforma psiquiátrica é um processo ainda em construção, suscetível a avanços e recuos de acordo com o tratamento que a saúde mental recebe dos gestores técnicos e políticos. Os hospitais psiquiátricos vigentes conservam claras reminiscências das instituições totais. Cenas típicas de manicômios como enfermarias gradeadas, pacientes em mau estado físico, ociosos e excessivamente medicados, vivendo nas moradias assistidas do hospital sem perspectivas de ressocialização, ainda são comumente encontradas.

O campo da saúde mental é terreno de uma intensa disputa de discursos. No que tange à questão das internações, o embate se dá entre os que defendem a extinção progressiva dos hospitais psiquiátricos e sua substituição por outros dispositivos (que é o paradigma da reforma) e os que defendem a combinação dos serviços de atenção psicossocial com a continuidade dos hospitais psiquiátricos e a manutenção da internação asilar. A questão da desinstitucionalização é considerada, pelos últimos, indesejável ou inviável, devido aos danos que o fim dos asilos traria para o tratamento e para a sociedade. Este debate reflete uma diferença de abordagem da própria questão da saúde mental, entre os que atribuem centralidade ao tratamento médico-farmacológico e os que consideram a preservação dos laços sociais como parte central da assistência.

A escolha dos projetos e equipamentos nos quais investir recursos públicos é decisiva para o desenvolvimento dos novos dispositivos de cuidado. Atualmente, o sistema de saúde mental padece de graves problemas relacionados à falta de investimento público, como a precariedade dos contratos, a baixa remuneração dos profissionais (sobretudo de técnicos cuidadores, enfermeiros e psicólogos) e a insuficiência de pessoal nos CAPS e nos serviços ambulatoriais. Neste contexto, alguns dos críticos da reforma mobilizam as deficiências do sistema público como

argumento em prol do retorno da política de financiamento às instituições privadas de internação, os chamados hospitais conveniados.

Um dos desafios no campo da reforma está relacionado à dificuldade de desinstitucionalização dos pacientes crônicos que carecem de vínculos familiares e sociais que possam mediar o processo de ressocialização. Alguns destes pacientes seguem vivendo dentro dos hospitais, nas chamadas moradias assistidas, seja pela carência de vínculos externos, seja pelo grau de “comprometimento psíquico” relacionado ao padecimento. A escassez de serviços de internação alternativos ao hospital psiquiátrico, como o CAPS3, constitui um dos obstáculos para o processo de desinstitucionalização e também um dos pontos da disputa política em torno dos investimentos públicos.

No plano científico, a reforma psiquiátrica contribuiu para a perda da centralidade do viés organicista, instituindo um sistema de cuidado multidisciplinar, de orientação psicossocial. O paradigma psicossocial sinaliza para uma compreensão da loucura como um fenômeno ligado não apenas a fatores orgânicos, mas às experiências sociais e de vida dos sujeitos. Apesar de o reconhecimento dos fatores sociais ligados à loucura já estar presente no olhar dos alienistas da virada do século XVIII para o XIX –entre eles Philippe Pinel – a psiquiatria moderna baseou seus métodos de tratamento em uma perspectiva exclusivamente biológica das doenças mentais. Tratava-se de “conter” os sintomas através de intervenções químicas e cirúrgicas e do encarceramento, cujos efeitos são, no mais das vezes, a anulação subjetiva dos pacientes. O objeto do tratamento era a doença e o campo das intervenções o corpo (e a mente) do doente.

Na perspectiva da reforma, o paciente e a doença deixam de ser os únicos objetos da intervenção clínica. A saúde mental toma para si a responsabilidade de transformar as condições sociais ligadas ao adoecimento, ou seja, inclui a sociedade no seu campo de atuação. A questão da socialização dos usuários passa a ser considerada fundamental não apenas do ponto de vista político e humanista como também do ponto de vista terapêutico. Na perspectiva psicossocial, o objeto do tratamento é o indivíduo enquanto sujeito e o campo de atuação estende-se do cuidado ao usuário para o conjunto da sociedade e das instituições.

(...) as dificuldades concretas de vida acarretadas pela doença mental grave devem ser também elas objeto das ações de cuidado, incorporando-se à prática psiquiátrica aquilo que tradicionalmente era considerado extraclínico. O cuidado, em saúde mental, amplia-se no sentido de ser também uma sustentação cotidiana da vida diária do paciente, inclusive nas suas relações sociais. Os Caps, portanto, consistem em uma ampliação tanto da intensidade dos cuidados (todos os dias, o dia inteiro) quanto de sua diversidade (atividades e pessoas diversas etc.). A reformulação da instituição de cuidados em saúde mental, segundo Goldberg (idem, p. 21), depende de uma reformulação conceitual quanto ao que está em jogo na doença mental: a doença mental não é meramente uma questão de sintomas e de sua remissão, mas uma questão de existência. Deve-se levar em conta tudo o que diga respeito à existência da pessoa doente, uma vez que a condição psicótica abarca a totalidade da experiência do sujeito, desde questões objetivas, como trabalhar, manter moradia etc., até a dimensão subjetiva (relações interpessoais, vivências subjetivas etc.). Assim, recusa-se uma abordagem exclusivamente sintomatológica da doença mental, em benefício da criação de uma clínica psiquiátrica renovada, deslocando o processo do tratamento da figura da doença para a pessoa doente (TENÓRIO, 2002, p. 32).

O Instituto Municipal Nise da Silveira, que integra meu objeto de estudo, experimenta esta ambivalência em que as práticas da reforma coexistem com aspectos do modelo asilar. O hospital, fundado em 1852 com o nome de Hospício Pedro II, atravessou profundas transformações ao longo de sua história, que é parte da história da própria instituição psiquiátrica. A primeira destas transformações está ligada ao trabalho da psiquiatra Nise da Silveira dentro do instituto, a partir de meados década de 1940. Silveira posicionou-se contra os métodos violentos de intervenção médica, os maus tratos, a objetificação e massificação dos pacientes, e promoveu a reformulação do setor de terapia ocupacional, que à época era pouco mais do que uma espécie de “banho de sol” para os internos. Ali construiu uma experiência de terapia ocupacional efetiva, marcada pela perspectiva de resgate dos sujeitos através da atenção individual, do afeto, do estímulo à iniciativa, à expressividade e ao fazer dos pacientes, considerando os interesses manifestados por eles. O espaço tornou-se um ateliê de pintura e escultura, no qual se investigavam as possibilidades de tratamento pela arte-terapia, com base na noção de que a produção expressiva poderia auxiliar o paciente a lidar com o sofrimento provocado pela crise psicótica e pelo isolamento. Esta experiência, além de revelar as possibilidades de produção artística no contexto da “loucura”, foi de grande importância para a transformação da terapia ocupacional em alguns hospícios nacionais, e para o início, no âmbito da saúde mental brasileira, de uma crítica científica e institucional dos métodos manicomial de tratamento.

No ateliê, foram desenvolvidas obras de artistas cujo valor foi reconhecido pela crítica de arte, apresentadas em diversas exposições a partir de 1946, incluindo duas exposições internacionais. Em 1952, funda-se no instituto o Museu de Imagens do Inconsciente, com um acervo de mais de 350 mil obras, além da biblioteca e do acervo pessoal de Nise da Silveira. O museu funciona até hoje como espaço de exposição aberto diariamente à visitação, ateliê, centro de estudo e de pesquisa, constituindo um dos espaços utilizados pelos usuários para leitura e produção artística.

Em 1988, o médico e artista plástico Lula Wanderley funda, dentro do instituto, o serviço de atenção diária Espaço Aberto ao Tempo, o EAT, no qual são oferecidas diversas atividades psicoterapêuticas, como oficinas de arte, práticas culturais, esportivas e recreativas. O EAT foi criado a partir da desativação de uma enfermaria e consiste em uma experiência precursora dos CAPS no Rio de Janeiro. Sua proposta tem como referências o legado de Nise da Silveira, o movimento antimanicomial (que ganhava corpo no Brasil) e o trabalho desenvolvido por Lula Wanderley junto à artista Lygia Clark no campo artístico-psicossocial. O método desenvolvido nas experiências do EAT foi chamado por Wanderley de “psiquiatria poética”, por ele descrito no livro “O Dragão Pousou no Espaço”, que traz o relato do tratamento de alguns usuários do dispositivo. Nas palavras do autor, extraídas de uma entrevista:

Criamos o EAT por volta de 1988, a partir da transformação contínua de uma enfermaria psiquiátrica. Achávamos, naquela época, que a Psiquiatria contemporânea que buscávamos estava na construção de uma nova ética para o encontro com os clientes. Os novos dispositivos nasceriam naturalmente. Achávamos também que uma Psiquiatria contemporânea poderia nascer de qualquer lugar, até mesmo de uma enfermaria psiquiátrica. E, se nosso trabalho fosse contundente ao transformar uma enfermaria psiquiátrica em um “espaço aberto ao tempo”, inspiraríamos a criação de novos espaços de transformação contínua. O resultado seria a fragmentação do hospital psiquiátrico em pequenos serviços com identidades diferentes e autonomia técnico-administrativa. Mais tarde, esses serviços seriam direcionados para as ruas, acabando com o grande, velho e insano asilo. O que imaginávamos, de alguma maneira, aconteceu: muitos serviços surgiram no Instituto Nise da Silveira e se transformaram em CAPS. Por ironia do destino, o Espaço Aberto ao Tempo foi o que não conseguiu sair. O EAT,

por não ter sido criado a partir de um projeto elaborado por uma diretoria ou mesmo por uma coordenação de Saúde Mental, ficou condenado à margem¹⁰.

Em meados dos anos 2000, parte do complexo que integrava o Centro Psiquiátrico Pedro II (hoje rebatizado Instituto Municipal Nise da Silveira) foi transformado em dois Centros de Atenção Psicossocial, o CAPS II Clarice Lispector, de atendimento diário a adultos, e o hoje CAPSad III Raul Seixas, de atendimento 24 horas, destinado ao tratamento dos usuários de álcool e drogas. Dentro do espaço do instituto, funciona também o Centro de Estudos, Treinamento e Aperfeiçoamento Paulo Elejalde, o CETAPE, que promove programas de pesquisa e residência para profissionais da saúde mental. No campo dos projetos culturais, além do museu e do EAT, há o centro de convivência “Trilhos do Engenho”, que também oferece oficinas, e o ponto de cultura e bloco de carnaval Loucura Suburbana, que todos os anos desfila pelas ruas do Engenho de Dentro junto aos usuários da rede de saúde mental do território, além de participar de eventos culturais promovidos pela rede em outros espaços.

Atualmente, existem apenas três enfermarias em funcionamento no hospital. As alas masculina e feminina localizadas no quinto andar do prédio que leva o nome de Casa do Sol e uma enfermaria classificada como de “curta permanência”, localizada em outro setor. Atualmente, são cerca de setenta pacientes internados e duzentas pessoas vivendo nas moradias assistidas, que são antigos espaços de internação que foram transformados em quartos para abrigar pacientes crônicos considerados graves ou de difícil desinstitucionalização. Cabe observar que o número de pacientes que vivia dentro das enfermarias do instituto já foi calculado em cinco mil, no período anterior à reforma psiquiátrica.

A ocupação do Hotel Spa da Loucura teve início no terceiro andar do prédio Casa do Sol, pouco após a desativação de uma enfermaria ali situada, no final do ano de 2012. Em 2014, ocorreu a desativação do quarto andar do mesmo prédio, onde havia mais duas alas de enfermaria, para onde a ocupação se expandiu, passando a atuar em dois andares.

¹⁰ Fragmento da entrevista com Lula Wanderley publicada pelo Jornal do Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro. Disponível em http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf

Se o ingresso do campo cultural nos movimentos sociais pode ser interpretado como um processo de “politização da vida”, os movimentos implicados na reforma psiquiátrica - como MTSM (no caso do Brasil) e o movimento internacional da Luta Antimanicomial - e a contribuição de autores como Michel Foucault, Franco Basaglia, Franco Rotelli e Paulo Amarante fazem parte de um processo de politização da loucura e da ciência que possuía a hegemonia do discurso sobre a loucura, ou seja, da psiquiatria.

2. Hotel da Loucura

A história da ocupação do Instituto Nise da Silveira tem início em 2012, ou bem antes, em 1944, com a chegada de Nise da Silveira ao Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro. São muitas as entradas possíveis para essa experiência, suas histórias e personagens, o vivido e o imaginado. Decido por narrá-la com os pés, fluindo entre as imagens e movimentos, juntando, na distância dos passos, o relato ocular - a autópsia - com as outras vozes que me cruzaram nestes corredores, pertencentes aos autores que me orientam. Buscarei apresentar algumas das personagens e situações conservando a vertigem com que se apresentaram a mim, sinalizando algumas questões que serão aprofundadas no próximo capítulo.

Goffman é um dos autores cuja influência se fará sentir, mesmo quando não enunciada, nas páginas que se seguem. Suas análises sobre o estatuto social da loucura, a vida nos manicômios, os rituais de interação e sua relação com a estrutura do drama, incidiram de forma intensa nesta experiência de campo. As contribuições de Turner em torno do ritual como representação e, de modo especial, da questão da liminaridade social, também são caras às interpretações que ora delineio.

Para a composição deste relato, optarei pela alternância de modos narrativos, passando da cena à exegese, da apresentação à reflexão. Incluirei depoimentos e outras formas de intertextualidade com os enunciados que se apresentaram na experiência de campo. Na medida em que a arte constitui uma força motriz desta experiência, me parece impossível descrevê-la sem recorrer às imagens, poemas e performances que a atravessaram. Em referência à linguagem teatral, pedra fundamental das práticas aqui estudadas, dividirei o capítulo em atos. A composição dos atos não segue um movimento de escada, mas um percurso deambulatório, uma tentativa de guiar o olhar do leitor por diferentes trajetos, em uma exploração cartográfica da experiência. Abandono, portanto, a lente de longa distância com que atravessei o primeiro capítulo para adentrar o tempo um tanto mais vivo e difuso do ensaio, da etnografia. Nas palavras de Geertz,

Para dar rodeos y avanzar por calles paralelas, nada más conveniente que el modelo del ensayo. Uno puede desplazarse casi en cualquier dirección, aunque ciertamente la cosa no funciona, puede retroceder y volver a comenzar, por alguna otra opción con un coste moderado en tiempo y decepciones. A media carrera, las rectificaciones son bastante fáciles, pues a uno no le preceden cien páginas de argumentos que deba sostener, como ocurre en una monografía o un tratado. Los desplazamientos por callejuelas aún más pequeñas, así como los rodeos más amplios, causan poco prejuicio, pues con todo no se confía en que los progresos aumenten inexorablemente, sino que lo hagan de forma tortuosa e improvisada, mostrándose allí donde aparecen. Y cuando llegamos al momento en que ya no queda nada que decir sobre un tema, el asunto puede simplemente dejarse de lado. "Las obras no se acaban - decía Valery - se abandonan" (GEERTZ, 1994, p. 15).

Em sua teoria sobre a forma do ensaio, Lukács (1971) o define como um gênero misto entre a literatura e a filosofia, pois o ensaio abole a separação entre a aparência e a "essência" dos fenômenos, entre os ruídos e os significados que dele participam. Neste sentido, o ensaio lida com dois impasses relacionados à escrita científica: a impossibilidade de traduzir uma experiência utilizando somente categorias teóricas que a depurem e a necessidade de distinguir relações que ligam tal experiência a outros processos, em prol do desenvolvimento da crítica. O ensaio permite uma trajetória pendular pelo objeto de reflexão, um movimento alternado entre imersão e reflexão, descrição e desdobramento.

O paradoxo do ensaio é quase o mesmo que o do retrato. Você certamente pode ver o motivo? Não é verdade que diante de uma paisagem você nunca se pergunta: será que esta montanha ou este rio são realmente como foram pintados? Diante de qualquer retrato, porém, sempre vem à tona, involuntariamente, a pergunta sobre a semelhança (...) Veja, é mais ou menos assim que eu imagino "a verdade" dos ensaios. Também aqui se trata de uma luta pela verdade, pela encarnação da vida, que alguém deduziu de uma pessoa, uma época, uma forma, mas depende apenas da intensidade do trabalho e da visão se receberemos do que está escrito uma sugestão desta vida em particular. Pois esta é a grande diferença: a literatura nos dá a ilusão de vida daquele que ela representa, em parte alguma se pode pensar em alguém por quem o representado possa ser medido. O herói do ensaio já viveu em alguma época, sua vida tem de ser representada assim, mas essa vida está justamente tão dentro da obra como tudo na poesia. Todos esses pressupostos da eficácia e da validade daquilo que ele observa, o ensaio os cria por si mesmo. Assim, não é possível que dois ensaios se contradigam um ao outro: pois cada um deles cria um outro mundo e mesmo quando, a fim de alcançar uma maior generalidade, ultrapassa-lhe os limites, ele permanece em tom, cor, ênfase, sempre no mundo criado, e portanto o abandona apenas em um sentido impróprio da palavra (LUKÁCS, 2008, p. 6).

O ensaio inscreve-se na fronteira do que Agamben (2007b) denomina como cisão entre palavra poética e palavra pensante, separadas, segundo ele, por *um problema de posse*. Segundo o autor, a palavra poética possui o seu objeto (a linguagem) sem conhecê-lo; possuindo-o porque o goza, o dobra e o manipula; joga

com ele. E o desconhece pois não tem dele o absoluto controle, afinal, como traça Mallarmé, a poesia é feita de palavras, não de ideias e *um lance de dados jamais abolirá o acaso*¹¹. A *palavra pensante*, matéria prima do discurso científico, ao contrário da poética, conhece o seu objeto (as ideias) sem possuí-lo, posto que se coloca como intermediária de uma verdade sobre os fatos. "O problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem" (AGAMBEN, 2007b, p. 12).

Assim, desato-me do movimento linear, do tempo cronológico, da fixidez dos esquadros, do peso das palavras exatas, da distância segura do binóculo, para avançar com meu corpo pelos corredores labirínticos, os palcos de concreto, o céu quase sem edifícios do bairro do Engenho de Dentro, onde vi dançarem aqueles que, não faz muito, convulsionavam com toalhas molhadas nas goelas e sondas nas têmporas. Aqueles que são isolados em pavilhões de solidão química, entre baias de ócio e esquecimento, onde viver uma vida sem acontecimentos, sem linguagem, sem encontros significativos, sem a chance do amor.

Entraremos no hospício, não no manicômio clássico de torturas inauditas, graças a personagens como Nise da Silveira e ao movimento da Reforma Psiquiátrica, mas ainda o hospício, o depositário dos atônitos, das cobaias da indústria farmacêutica, dos corpos considerados não funcionais, das mentes que "não servem", separadas do resto de nós em uma espécie de deserto para onde vão os descartados pela engrenagem, os desesperados. Entre corredores projetados para vedar a luz e baias boas para cavalos e não para pessoas, como avaliou Nise, onde os pacientes estão separados de sua solidão e, paradoxalmente, indelevelmente sós. Contarei sobre os vagalumes, da sobrevivência dos vagalumes, como escreve Didi-Huberman (2011), mas estamos no hospício, disto não se distraiam. Ouçamos, rente aos portões, a voz de Maura Lopes Cançado:

– Estou no Hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue – e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente futuro – como o que ainda não se pode compreender. São mãos longas levando-nos para não sei onde – paradas

¹¹ Referência ao poema *Um Lance de Dados*, de Stéphane Mallarmé.

bruscas, corpos sacudidos se elevando incomensuráveis: Hospício é não se sabe o quê, porque Hospício é deus (CANÇADO, 1991, p. 28).

Meu primeiro contato com a ocupação ocorre em março de 2013, por ocasião do sarau *Tropicaos*. Um sarau pode ser definido como um tipo de evento que envolve múltiplas manifestações artísticas como a recitação de poemas, números musicais, performances e apresentações teatrais. Eventos que tem como características o baixo custo ou a gratuidade da entrada e a possibilidade de as pessoas se apresentarem "espontaneamente", sem estarem inscritas na programação do sarau. À diferença dos eventos voltados especificamente para a apresentação musical ou teatral, em que a separação entre artista e público é mais demarcada, os saraus tendem a uma alternância maior entre estes papéis, abrindo aos artistas amadores a possibilidade de se apresentarem na mesma ocasião que artistas reconhecidos.

O sarau *Tropicaos* foi organizado pelo coletivo Norte Comum, cujos eventos culturais, produzidos na zona norte da cidade, eu já frequentava. Àquela época, iniciava meu doutoramento com a ideia de escrever uma etnografia sobre os saraus de poesia do Rio de Janeiro e a proposta do *Tropicaos* me pareceu interessante. Assim dizia a chamada para o evento nas redes sociais do Norte Comum:

Nesse momento/movimento, o Norte Comum inaugura sua ocupação do Hotel da Loucura, localizado no coração da zona norte, no Instituto Nise da Silveira no Engenho de Dentro. Não há outra saída para o Brasil que não seja seus próprios caminhos. E é o Hotel da Loucura o espaço vital onde é possível fortalecer esse diálogo de saberes. Não há outra saída para o Brasil que não seja seus próprios caminhos. A poesia é a argamassa para a construção desse espaço e de uma nova maneira de fazer ação. Do anjo torto, sensível. Venta coração! Artista é aquele que expressa conteúdos sinceros, e o Sarau *Tropicaos* se presta primeiramente a homenagear os que por aqui passaram e os que por aqui estão! Por uma questão até de justiça histórica!!! "Só do caos sai a nova ordem. O caos implica numa erupção do inconsciente, da emoção. O caos não é uma coisa negativa, como as pessoas dizem." (Rogério Duarte). O convite é para a troca, para a palavra e pro diálogo. A poesia transpõe muros e grades e vai abrir caminhos pra reinventarmos o Instituto Nise da Silveira! Sem passarinhos na gaiola! Venha sem compromisso, pra fazer festa ou comício. TRAGAM SUAS POESIAS! e LIVROS para serem doados à biblioteca do Hotel da Loucura! EVOÉ!!!!

PARTICIPAÇÕES: _Nilo Sérgio; Teatro de diONISEs do Hotel da Loucura; Arthus Fochi com Repertório de Sérgio Sampaio; Colossi; Thiago Diniz; Heyk Pimenta; Projeto Poesia Escancarada; Projeto FalaFoto de Dani Spadotto; Revista Hiato; COLETIVO exBOOOOOLOR; A banda de Joseph Tourton (Recife); Oficina FALAFOTO com Danielle Spadotto; E de vocês, com suas poesias, vontade e vozes pra agitar o microfone aberto. Obs: Vamos fazer um grande piquenique,

então, se possível, tragam sua colaboração pro lanche cooperativo!¹²

O espaço do hospital me era, de certo modo, familiar, pois vivi muitos anos no Méier, conhecia o Engenho de Dentro e já havia visitado o Instituto algumas vezes como acompanhante de um amigo psiquiatra, que me apresentou aos Centros de Atenção Psicossocial, ao Museu de Imagens do Inconsciente e às enfermarias. Alguns dos que se apresentariam naquele dia eram conhecidos meus ou artistas que admiro. Mobilizado por diferentes interesses, o dos encontros, o da experiência estética, o da pesquisa etnográfica e pela empatia ao movimento da reforma psiquiátrica, chego ao local numa tarde de sexta-feira. Encontro o pessoal do Norte Comum colando cartazes nos arredores do hospital com a chamada para o sarau. "Sobe até ver uma piscina de pedra com uns estandartes e música", indicaram-me.

2.1.

Primeiro ato: Sarau Tropicaios

O anfiteatro do hospital se localiza no alto de uma ladeira, cercado de árvores, aos pés de uma pequena torre, parecida a um farol, e de uma pequena casa. Havia um palco baixo de madeira com um microfone, uma mesa de som e amplificadores. Ao lado do palco, uma mesa forrada com frutas. Éramos pouco mais de trinta pessoas nesse momento, ao som das canções tropicalistas reproduzidas no amplificador. Eu e uns recém-chegados sentamos nas bordas circulares da "piscina", enquanto os demais dançavam dentro da roda, alguns vestindo adereços carnavalescos como capas e roupas de cetim. Não simplesmente dançavam, mas circulavam pelo espaço interagindo com uns com os outros por meio de gestos e movimentos teatrais. Era notória a presença de cuidadores e de "internos" entre os participantes da roda. Por "internos", refiro-me às pessoas internadas nas enfermarias do instituto, que apresentam alguns traços comuns dos que estão nesta condição, como a letargia provocada pela medicação. Alguns dos internos dançavam e participavam da interação, outros caminhavam pelo espaço absortos ou simplesmente paravam de pé, enquanto os brincantes lhes tomavam as mãos, abraçavam-lhes e dançavam para eles.

¹² Disponível em <http://nccsrio.blogspot.com.br/2013/03/sarau-tropicaos-no-hotel-da-loucura.html>.

Certo momento, a música é interrompida e Vitor Pordeus recita o poema *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, dirigindo-se a cada presente, dá-nos as boas-vindas ao Hotel Spa da Loucura e faz uma exposição sobre o projeto. Em nome da ocupação, convida artistas e coletivos culturais a estabelecerem ali uma sede de atividades e aos artistas interessados em desenvolver uma residência criativa a se hospedarem no espaço. Diz que o objetivo é transformar a ocupação em um polo de convivência e produção de saberes, onde as práticas artísticas e a prática do cuidado se misturam. E diz sobre a importância das manifestações culturais coletivas para a saúde, que adoecemos devido à falta de relações positivas, ao sistema capitalista que nos impõe a competição e o embotamento da sensibilidade. E recita Brecht, saudou Nise da Silveira, Darcy Ribeiro, Glauber Rocha e outros "mestres da cultura brasileira", ao que o grupo responde - Evoé!

As apresentações dos artistas convidados eram intercaladas por momentos de "discotecagem" e de "microfone aberto", prática dos saraus em que as pessoas se apresentam de maneira espontânea. Nestes momentos, os participantes, clientes e não clientes, falavam ao microfone sobre o projeto e suas expectativas em torno de suas possibilidades. Poemas, performances teatrais e canções foram apresentados por clientes e visitantes, e o número de participantes foi crescendo no decorrer das horas. À noite, éramos mais de cem pessoas, uma soma considerável para a primeira edição de um sarau em um bairro afastado do eixo centro-zona sul, onde aconteciam os saraus mais frequentados à época.

Um aspecto marcante deste encontro foram as performances do *Teatro de Dyonises*, do qual participam vários clientes sob a direção de Vitor Pordeus. O nome do grupo, *Teatro Dyonises*, traz a dupla referência ao deus grego Dioniso e à Nise da Silveira. Influenciado pelo Teatro do Oprimido defendido por Augusto Boal, pelo "teatro de rua" desenvolvido por Amir Haddad, com referências ao teatro trágico grego, seu método tem especificidades interessantes no que tange à relação entre teatro e ritual, relação essa que eles próprios enfatizam nas apresentações. Um dos atores, o corifeu, marca a abertura das cenas com a performance de um texto, que é entoado pelos demais atores em jogral, exatamente como na descrição que fiz das assembleias públicas das ocupações. Em seguida, a cena se desdobra através do

improvisado dos atores, que buscam uma interação entre a situação representada e o espaço em que ocorre a representação. Uma interação que desfaz a fronteira entre público e ator, pois inclui as pessoas presentes que, durante as cenas, são tratadas como personagens, de modo que todo o espaço da situação é transformado em espaço cênico. Das cenas, irrompem cantos, entoados pelo coletivo ao som da percussão tocada pelos atores, e dança. As danças têm quase sempre uma organização circular, ao modo das cirandas ou das danças tribais, e representam o momento catártico da encenação, quando, após a tensão dramática, a afirmação da vida e dos valores grupais se restabelecem, mediada pela significação das palavras (da letra). Assim me vi, no sarau, entre fantasias e bacantes, cantando para o deus Dioniso, repetindo o mantra de uma única palavra, *ditirambo*, ou o verso *somos um círculo dentro de um círculo, sem início e sem fim*, com a impressão de que uma nova experiência particular ganhava forma no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro.

No curso das apresentações, observei um tipo de participação que diferenciava aquele encontro dos demais saraus pelos quais eu havia passado nos últimos anos. Uma atenção concentrada, diferente do ambiente relativamente disperso de outros saraus, mas que se diferenciava também da que se encontra nos saraus de teatro, nos quais os expectadores assistem aos números de forma sedentária, ocupando as cadeiras reservadas à plateia. Reconheci, nos participantes, um compromisso especial com a composição da cena ou *situação*, que implicava o deslocamento da condição de simples expectador para a de agente (ator). Uma atitude diversa da que era comum em outros saraus de livre circulação, nos quais a interação tende a ser estratificada em grupos de pessoas que se conhecem e a atenção às apresentações varia de acordo com o movimento e os interesses de cada observador.

Ao fim da tarde, assistimos à apresentação do compositor Arthus Fochi com o repertório de Sérgio Sampaio, artista que teve sua história ligada ao hospital, onde esteve internado na década de 1970. Sentados sobre o concreto do anfiteatro, diante do canto pungente do Arthus e do violão com o qual percorre a América Latina a estudar música popular, a sensação era de estarmos todos imersos em uma mesma "cena", uma mesma representação ritual. O modo como os versos dialogavam com

a memória do espaço e de seus sujeitos trazia à tona a densidade simbólica daquele espaço, o que provocou certa comoção no grupo. Versos como *fui internado ontem/ na cabine cento e três/ do hospício do Engenho de Dentro/ só comigo tinham dez/ Estou doente do peito/ eu to doente do coração/ a minha cama já virou leito/ disseram que perdi a razão/ To maluco da ideia/ guiando o carro na contramão/ saí do palco e fui pra plateia/ saí da sala e fui pro porão*; ou como os de Roda Morta, que dizem *O triste nisso tudo é tudo isso/ Quer dizer, tirando nada,/ Só me resta o compromisso/ Com os dentes cariados da alegria, com o desgosto e a agonia da manada dos normais./ O triste em tudo isso é isso tudo/ A sordidez do conteúdo desses dias maquinais./ E as máquinas cavando um poço fundo entre os braços,/ Eu mesmo e o mundo dos salões coloniais./ Colônias de abutres colonáveis/ Gaviões bem sociáveis vomitando entre os cristais/ E as cristas desses galos de brinquedo/ Cuja covardia e medo dão ao sol um tom lilás (...).*

Outro encontro marcante do evento foram as apresentações de alguns poetas que se tornariam parte da história da ocupação, como João Lima e Heyk Pimenta. Àquela época, Heyk já figurava como presença constante no circuito literário da cidade, no qual atua como poeta e articulador cultural. Eu havia participado de uma oficina organizada por ele em 2011, no Ocupa Canecão, e no mesmo ano encontrei-o algumas vezes no Ocupa Cinelândia. Nesta ocasião, iniciamos uma relação mais próxima, que me levaria a integrar a Oficina Experimental de Poesia, criada por ele junto a outros poetas e produtores. Menciono este encontro pessoal por ser representativo de como as conexões são produzidas no contexto das ocupações, que foram, como abordarei adiante, o terreno de sementeira de boa parte dos coletivos e movimentos culturais que hoje atuam, basta observar, por exemplo, a explosão de saraus e de eventos de arte no espaço público a partir do ano de 2011.

Apesar dos diferentes níveis de amadurecimento artístico dos trabalhos expostos no sarau, o que parecia estar em primeiro plano não era o julgamento estético e sim a partilha de uma sensibilidade e de uma ética artística. Um traço comum a praticamente todas as apresentações deste dia foi a presença de uma poética ligada aos sujeitos socialmente oprimidos, em suas múltiplas faces: loucos, negros, mulheres, homossexuais, moradores das periferias. Os poemas, performances e canções que passaram por aquele espaço ao longo dos quatro anos

da ocupação abordam a experiência de um período convulsivo, marcado pela intensidade das lutas sociais, pelo testemunho de algumas derrotas mas também pela abertura de possibilidades. Um período cujo futuro é ainda nebuloso, sendo esta a principal razão que me leva a narrar o que experimentei no Hotel Spa da Loucura. Por acreditar, como expus no capítulo precedente, que a luta social é, em larga medida, uma luta pela imaginação.

Eis algumas passagens do poema *Vagões*, declamado por Heyk Pimenta em voz natural (fora do microfone), sentado no palco com o caderno pousado ao colo, diante de uma plateia silenciosa e atenta:

(...)

o ônibus já fez a curva
os vagões vão longe
parados
a BR- 101 é a restinga sobre rodas
estreita como o espaço que uma rodovia
merece no meio da mata atlântica
tem milhares de quilômetros
e é estreita como a liberdade
(...)

estariam no acostamento
acampados com dor
como estavam sem comida ou
coberta os flagelados
de réveillon em frente ao
condomínio laranjeiras
esperando que se tomassem as
pílulas da providência
sem barcos que atravessassem
o vinil réptil do mar
nem heróis que rolassem as
pedras que interditavam a estrada

ou duros de ferro
os vagões estariam no acostamento
acampados sem dor
como o del rey dos ciganos
na avenida da saudade em artur nogueira
sob lonas amarelas
atrás de um tufo alto de tiririca
e capim gordura
de soslaio
olhando rua abaixo
esperando chegar a polícia
ela não tem a pisada firme dos carrascos
apenas soa como soa o alarme
da fábrica avisando da troca
de turno

e os ciganos içam lona
com a dignidade do médico
que sai para o almoço

os ciganos acampam
para desacampar

ou apontando o céu dos vagões
estariam no acostamento
acampados com esperança
e medo

como os sem terra
em lonas pretas e ripas
que querem virar alvenaria
e amolar a foice só para o silo do galo

os sem terra acampam
para ficar
porque ficar é o sal do gado
(...)¹³

Nas muitas edições dos saraus *Tropicaos*, conheci alguns dos clientes que marcariam o Hotel Spa da Loucura com suas atuações e personalidades, clientes com quem tive a oportunidade de conviver mais intensamente ao frequentar as oficinas. Miguel, que impressiona por sua desenvoltura no palco, no que canta uns sambas de sua autoria, faz embaixadinhas intermináveis com uma bola de pano e comunica-se com o público, quase simultaneamente. César, que mora em uma residência terapêutica dentro do hospital e, quando rompe o silêncio que lhe é característico, revela-se um ator de gestos concisos e de grande intensidade, cujas falas guardam um teor poético que por vezes fazem lembrar o personagem *Riobaldo*, narrador de *Grande Sertão Veredas*. Carlinhos e Ulisses, que não se comunicam pela fala, mas sempre oferecem gestos acolhedores como sorrisos, abraços e apertos de mão. Carolina, cujo carisma e entusiasmo são parte essencial do "espírito" da ocupação. O poeta e ator Caio, declamador expressivo que, nas peças do Teatro de Dyonises, encarnou personagens de Shakespeare e Goethe com grande dedicação. Clientes que participaram ativamente das atividades na condição de produtores, desenvolvendo um tipo de agência diferente da que costuma pautar

¹³ O poema Vagões integra o livro *A serpentina nunca desenrola até o fim*/ Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

a relação entre pacientes psiquiátricos, agentes de saúde e pessoas de fora das instituições de cuidado.

Segundo Goffman (2001), é comum que as cerimônias institucionais em hospitais psiquiátricos habilitem certo grau de liberação comportamental dos internados, no que tange à relação destes com os agentes institucionais e com o público visitante. Esta "flexibilização" no desempenho dos papéis sociais teria como função incluir os internos na representação de uma imagem positiva da instituição frente aos visitantes, ou mesmo de preservar, ainda que em períodos excepcionais, a noção de que a internação se destina a proporcionar "uma vida melhor" aos doentes mentais.

Apesar do modelo asilar ser ainda presente no Instituto Nise da Silveira, uma série de fatores diferenciam suas práticas, influenciadas pelas diretrizes da Reforma Psiquiátrica, dos manicômios "tradicionais" analisados por Goffman (2001). Abordarei estas diferenças mais adiante, ao discutir os efeitos da reforma sobre o sistema manicomial. No caso do Hotel Spa da Loucura, uma diferença básica é a de que as atividades da ocupação não estavam diretamente ligadas ao programa do instituto, em relação ao qual gozavam de certa autonomia. Visitantes, clientes e "internos" misturavam-se no espaço, estabelecendo diferentes formas de interação, nas quais a separação espacial e simbólica que tende a permear a copresença de pacientes e não pacientes se via deslocada. À exceção dos internados, não era possível distinguir, a simples vista, quais dos participantes eram usuários do hospital, uma vez que as atividades não se dividiam entre um "quem faz" e um "para quem se faz".

Havia também algumas diferenças significativas em relação a outras práticas de terapia ocupacional através da arte. Em primeiro lugar, porque as últimas são periódicas e tem uma duração determinada, e, no caso do Hotel da Loucura, tratava-se do esforço por construir uma vivência contínua. Em segundo lugar porque a participação de pessoas internadas nas oficinas de terapia ocupacional tende a ser limitada, uma vez que é comum as enfermarias e os CAPS (onde ocorrem as oficinas) estarem localizados em instalações diferentes e a logística para transporte dos pacientes não ser eficiente. Em terceiro, porque as oficinas terapêuticas não contam, no mais das vezes, com participantes de fora da rede de

cuidados e, no caso dos eventos institucionais, os visitantes tendem a limitar-se a familiares ou pessoas próximas dos usuários, dificilmente alguém movido por outros tipos de interesse, como os que se encontravam nos visitantes da ocupação.

Neste sentido, do encontro entre as práticas artísticas e as práticas de cuidado surge um espaço que se diferencia tanto dos outros espaços de arte da cidade como dos demais ambientes terapêuticos. Uma experiência na qual questões relativas ao campo das artes e do pensamento social são mobilizadas, como a da "utilidade" da arte, a relação entre produtores e receptores, entre arte e espaço. Ou, ainda, no plano da experiência social, como o combate ao estigma e a busca de *reconhecimento* em relação aos doentes mentais, bem como a construção de outras formas de relacionar-se, de outros espaços, em última instância, de outro modo de vida.

2.2.

Segundo ato: Ocupa Nise!

A ocupação cultural do Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira tem início em 2012, com o movimento *Ocupa Nise*, organizado pela Universidade Popular de Arte e Ciência (UPAC). A UPAC consiste em uma rede formada por cientistas, educadores, ONGs, agentes de saúde e coletivos culturais de vários estados do país que atuam em projetos voltados para a educação e a cultura popular. Um dos fundadores da UPAC é o médico e ator Vitor Pordeus.

Em 2009, Pordeus assume o posto de coordenador na Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro e implementa, junto a outros profissionais, o Núcleo de Cultura, Ciência e Saúde (NCCS), direcionado ao desenvolvimento de projetos culturais em territórios carentes de recursos. O núcleo inicia suas atividades com o projeto de formação dos "agentes culturais de saúde", que envolveu a preparação de profissionais que trabalhavam como auxiliares no controle de endemias - também conhecidos como "agentes mata-mosquito" - para que atuassem como mediadores culturais nas *Escolas de Educação Popular*. A formação desses agentes incluiu a realização de cursos e de uma pesquisa de campo em determinados espaços culturais, como o Instituto *Tá na Rua*, coordenado pelo diretor de teatro Amir Haddad, e o Museu de Imagens do Inconsciente.

Estabelecidas em diversos territórios e comunidades, as Escolas Populares passaram a atuar junto às associações de moradores na organização de oficinas, cursos e debates. Tendo por base o projeto de educação de Paulo Freire, caracterizado pela articulação da experiência e dos saberes dos sujeitos nos processos educativos, as Escolas de Educação Popular trabalham com *círculos dialógicos* e com a "anamnese comunitária", ou seja, com o estabelecimento de rodas de conversa para conhecimento do território, sua história, seus atores e práticas, a partir dos quais os projetos são elaborados. Suas oficinas são conduzidas por diferentes propositores e envolvem atividades variadas: cursos sobre temas de saúde ou de pensamento social, oficinas de produção de alimentos, de reciclagem, de utilização de plantas medicinais, oficinas de arte, entre outros.

As Escolas de Educação Popular passaram a articular ações com diversos grupos que trabalham com arte no espaço público, a exemplo do instituto *Tá na Rua*, do *Centro Cultural A História Que Eu Conto*, do grupo *Cirandas da Vida* e do *Movimento Escambo Popular Livre de Rua*. Desta articulação entre coletivos que trabalham com arte, cultura e saúde, surge a iniciativa de fundar a Universidade Popular de Arte e Ciência, com a proposta de mapear experiências e construir uma rede de articulação. Assim resume Vitor Pordeus o percurso que levou à criação da Universidade Popular de Arte e Ciência:

A gente começou a trabalhar com os agentes mata-mosquito (...) e chegamos na conclusão "freiriana" de que (...) nós tínhamos que fazer educação popular e mediação cultural para que as pessoas se coloquem em movimento e pratiquem a sua autonomia e a sua criatividade. Com isso, nós fomos fazendo formações em alguns lugares no Rio de Janeiro: o Instituto Tá na Rua, com o diretor Amir Haddad do Teatro de Rua, Educação e Cidadania (...), a Coleção de plantas medicinais do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, o Museu de Imagens do Inconsciente (...), começamos a fazer intercâmbios com grupos fora do Rio, o grupo *Cirandas da Vida*, de Fortaleza, o grupo *Expedições Patrimoniais*, de Salvador (...). Nós percebemos que tínhamos feito um circuito de formação que tinha o teatro de rua, tinha planta medicinal, tinha arte e loucura, tinha o inconsciente coletivo (...) e nós vimos que estávamos tratando de uma outra ideia, de uma outra universidade, isso foi naturalmente acontecendo a partir dessa vivência dos próprios agentes nos territórios e na formação que eles iam vivendo¹⁴.

O projeto da UPAC é inspirado fundamentalmente por duas experiências no campo da educação. A da Escola da Ponte, projetada pelo educador português José

¹⁴ Entrevista concedida por Vitor Pordeus ao programa "Sala de convidados". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YO6gw3ITxrA>

Pacheco com base no método de Montessori, que há mais de 40 anos integra o sistema público de ensino do distrito do Porto; e a Universidade Popular dos Movimentos Sociais, proposta pelo sociólogo Boaventura Souza Santos. A UPMS foi fundada no Fórum Social Mundial de 2003, com o objetivo de “proporcionar a autoeducação dos ativistas e dirigentes dos movimentos sociais, bem como dos cientistas sociais, dos investigadores e artistas empenhados na transformação social progressista”¹⁵. A UPMS tornou-se uma espécie de continuidade do FSM e passou a desenvolver projetos em várias partes do mundo, nos quais sociólogos, artistas, ativistas de movimentos sociais e líderes comunitários se reúnem para o intercâmbio de experiências e conhecimento.

Tendo como inspiração a proposta da UPMS, a UPAC se propõe a construir espaços e processos de articulação entre o conhecimento gerado nas universidades e os saberes produzidos no arcabouço das práticas culturais. A fundação da UPAC ocorre em 2010, no espaço do Teatro Municipal Gonzaguinha, onde os agentes culturais de saúde realizavam uma oficina de teatro de rua, chamada Laboratório *Tupinagô*. Em 2011, a rede realiza seu primeiro congresso nacional, no Teatro Carlos Gomes, com a participação de 654 pessoas de várias partes do país, entre clientes, pesquisadores, artistas, técnicos terapêuticos, educadores e profissionais da saúde mental.

Em 2012, a rede organiza o seu II congresso nacional, para o qual decidem montar um espetáculo teatral baseado na história de Nise da Silveira, intitulado *Auto da Paixão de Nise da Silveira*. Para a composição da peça, encenada por artistas de vários estados brasileiros e clientes do Instituto Nise da Silveira, optaram por hospedar os visitantes no espaço do instituto, o que se tornou possível devido ao intermédio de Vitor Pordeus. Ele já trabalhava há alguns anos como médico do instituto, onde, junto aos agentes culturais de saúde, realizava uma oficina de teatro e projetos ligados ao Museu do Imagens do Inconsciente.

Os cinquenta artistas vindos de outros estados brasileiros para o congresso da UPAC foram albergados no terceiro andar de um dos prédios do instituto, em um setor desativado onde antes se encontrava uma enfermaria, dois andares abaixo

¹⁵ Do livro "O Fórum Social Mundial", de Boaventura de Souza Santos. Fonte: <http://www.boaventuradesousasantos.pt>

de uma enfermaria em funcionamento onde estão internados dezenas de pacientes. Durante o mês de trabalhos dedicados ao congresso, o grupo teve sua rotina atravessada pela rotina do hospital e a oportunidade de conviver com seus clientes, alguns dos quais já participavam da oficina de teatro conduzida por Vitor e se engajaram na produção do encontro. Ao constatarem o entusiasmo dos clientes com os ensaios e oficinas, o grupo vislumbra o projeto de promover uma ocupação cultural do espaço, fazendo dele a sede da Universidade Popular de Arte e Ciência.

Assim, o II Congresso Nacional da UPAC, realizado entre os dias 9 e 31 de julho de 2012, torna-se o movimento *Ocupa Nise*. O evento reuniu centenas de participantes e alguns representantes de outros espaços culturais que integram o instituto, como o CAPS Espaço Aberto ao Tempo, o bloco de carnaval e ponto de cultura Loucura Suburbana, o Centro de Convivência Trilhos do Engenho, a Roda Dialógica do Som e o Museu de Imagens do Inconsciente. O movimento *Ocupa Nise* marcou a abertura da ocupação, com a chamada pública para que artistas e coletivos estabelecessem ali uma residência cultural, propondo oficinas e atividades. O convite incluía a possibilidade de hospedagem dos produtores no espaço, batizado de *Hotel Spa da Loucura*.

Durante o *Ocupa Nise*, o hospital abrigou uma rotina intensa de debates, aulas públicas, oficinas, teatro, exposição de filmes, apresentações musicais, saraus. Entre os convidados, figuraram artistas e intelectuais como o educador José Pacheco (fundador da Escola Ponte), o diretor de teatro Amir Haddad, a socióloga Heloísa Buarque de Holanda e o cantor Ney Matogrosso. A encenação do *Auto da Paixão de Nise da Silveira* foi realizada por mais de cem pessoas e se estendeu por várias dependências do hospital como um cortejo. Como se, ao evocarem o legado de Nise da Silveira misturado à força catártica da dança e dos cantos ao tambor, aos versos e imagens com que foram preenchendo o branco-azul das paredes, operassem um ritual de renovação daquele espaço, cujas memória encerra décadas de eletrochoques, lobotomias, choques insulínicos, isolamentos e desesperos.

Para um olhar aproximado de como a ocupação ganhou forma, aportarei alguns depoimentos dos participantes da primeira edição do *Ocupa Nise*, como este escrito pelo ator e compositor Ray Lima, integrante do coletivo Cirandas da Vida, de Fortaleza.

Desde o dia 09 de julho que estamos acampados, ou melhor, hospedados no Hotel da Loucura, no terceiro andar, um espaço adaptado de antigas enfermarias desativadas do hospital psiquiátrico Nise da Silveira. Trata-se do II Congresso da Universidade Popular de Arte e Ciência - UPAC que este ano acontece dentro de um hospital. Aqui nos misturamos com os "clientes" como Nise gostava de chamar as pessoas que são trazidas para cá em busca de tratamento, amparo e cuidado. Antes da Dra. Nise da Silveira reinavam o eletrochoque, a lobotomia e outras soluções tanto quanto brutas, violentas. E nós, a partir do teatro, da cenopoesia, da dança, da música, das manifestações e celebrações criativas e alegres, em 15 dias de residência e resistência, convivendo com tantas pessoas maravilhosas, sensíveis, sofridas, mas extremamente inteligentes e capazes de se relacionar com o outro com uma sinceridade que nas relações sociais lá fora é muito raro encontrarmos. É assim, fazendo arte, comendo, aprendendo e vivendo juntos, até porque alguns deles e delas passaram a dormir no Hotel da Loucura conosco, portanto é desse modo que vamos desvendando os mistérios das relações humanas, dos desequilíbrios que a sociedade gera em nossos corpos e almas e depois nos expurga, nos afasta do convívio coletivo, nos atrancafiando nas redomas da solidão, do desprezo e da violência. Hoje não mais do eletrochoque e da lobotomia, mas ainda da chamada "camisa-de-força química" e do descuido, de sutis maus-tratos físicos e anímicos. Pelos depoimentos emocionados de cuidadores e clientes, pela nossa emoção, pela mudança sentida também em nós esse congresso representa um passo fundamental adiante em relação aquilo que Nise da Silveira iniciou nos 40 do século passado. Por aqui já passaram José Pacheco da Escola da Ponte de Portugal, Amir Haddad do Tá na Rua do Rio de Janeiro, Dra. Vera Dantas das Cirandas da Vida-CE, o diretor, encenador, cenopoeta e dramaturgo Júnio Santos do Movimento Escambo Popular Livre de Rua, Dra. Heloísa Helena Costa da Universidade Federal da Bahia e seu filho, o psicólogo Ivan Costa; Além destes os grupos de teatro de rua de São Paulo: Pombas Urbanas, Inventivos e Buraco d'Oráculo; e ainda o músico e compositor Edu Viola e sua companheira educadora e cantora Lu Calheiros. Do Ceará: Pintou Melodia na Poesia; Cirandas de Arte, Aprendizagens, Pesquisa e Cuidado; as Cirandas da Vida; e o Templo da Poesia. De Sergipe: duas representantes do MOPS/ANEPS das práticas integrativas e populares de Cuidado de Aracaju; do Pará os estudantes de medicina e da Trupe da Pro-cura, Vitor Nino, Bruno Brabo e Bruno Passos; de Florianópolis a cuidadora e Homeopata Dra. Haydê Haviaras; do Rio o Cantor Ney Matogrosso; Mãe Tânia, Leo e Gabriela Haviaras do grupo Tupi Nagô, e os agentes culturais de Saúde; o pesquisador da Fiocruz e palhaço Matraca; o dentista, gestor de saúde e músico Gert Wimmer, entre outros; do Rio Grande do Norte, o Xamã e Pajé, Amauri Gurgel, o Bando La Trupe de Natal, representado por Filippo Rodrigo, e o Cervantes do Brasil de Macau. Do Nise da Silveira, Dra. Gladis coordenadora do Museu do Inconsciente, o diretor do Instituto Nise da Silveira, o ponto de cultura Loucura Suburbana. E por fim: Reginaldo ou dependendo da ocasião e do dia pode ser nosso Rei Naná ou nossa Rainha Judith; o Pelézinho, cantor, compositor e rei das embaixadinhas; Rogerinha, cantora de rap e samba maravilhosa; Roque, intérprete incrível de Roberto Carlos e ator; Odacir, cantor de samba canção e de raiz; Gadu, o Grande Arquiteto do Universo, de uma cultura literária invejável, canta Chico e recita Vinícius. Rogerinho, o nosso passarinho beija-flor, de uma singeleza, delicadeza absoluta e encantadora; Jeane Cardoso, Rita, Ritinha, Enoque, Janice, Flávia, Patrícia Marinho, Wagner, Miriam das empadas, Jorge, entre tantos outros e outras que não caberia nesta lista de homens e mulheres doidos e doidas para viver e ganhar um espaço para expressar suas dores, sonhos e esperanças. Aqui nasceu uma nova visão de saúde mental e o museu do

inconsciente. Agora é dado um outro passo importante rumo a uma base de formação e de práticas substanciais em arte e ciência¹⁶.

O *Ocupa Nise* marca o começo da transformação do terceiro andar do prédio que leva o nome de Casa do Sol no Hotel Spa da Loucura. A primeira providência dos ocupantes foi a limpeza do espaço e a disposição de camas beliches nos quartos. A partir de doações, são construídas uma cozinha e uma biblioteca. Pinturas, grafites, mandalas e frases foram surgindo nas paredes da ala ocupada, bandeirolas coloridas, estandartes, trajes de fantasia, tapetes e cortinas de pano passaram a adornar as salas e corredores. Os clientes começaram a frequentar o andar, que antes era interditado, para participar das atividades e conviver com o novo pessoal. O fato de o andar permanecer aberto durante quase todo o dia e o ambiente acolhedor das oficinas, sempre dedicadas a estimular a participação dos clientes, fizeram do espaço uma área de interesse para os usuários do instituto, tanto para os internados como para os clientes que frequentam os serviços de saúde mental.

A escolha do hospital como terreno da ocupação está relacionada à influência do movimento da reforma psiquiátrica sobre ele. A reforma permitiu a formação de uma rede de espaços culturais no instituto, como os anteriormente mencionados, e de uma perspectiva menos organicista no tratamento dos usuários, a partir da compreensão de que o padecimento mental não se resume a uma disfunção cerebral, mas a um conjunto de fatores de ordem psicossocial. No entanto, aspectos como a hipermedicação e a internação "permanente" de pacientes que não têm acesso à socialização, por falta de vínculos sociais e familiares ou de isolamento prolongado, ainda se fazem presentes.

Trata-se, portanto, de um espaço complexo, no qual as diretrizes da reforma coexistem com elementos da realidade manicomial asilar. Esta característica me instigou uma questão que norteia o interesse desta pesquisa, a saber: por que uma iniciativa ligada à luta antimanicomial escolhe como estratégia a valorização, ainda que pela ressignificação, do espaço hospitalar? Será a transformação do instituto em espaço de interesse comum um caminho possível para lidar com a tensão entre acolhimento e segregação, que invade o campo das práticas psiquiátricas?

¹⁶ Texto publicado no site da Universidade Popular de Arte e Ciência. Disponível também em <http://www.redehumanizaus.net>

Nos depoimentos de vários dos participantes da ocupação, a convivência com os clientes é sinalizada como o aspecto mais marcante desta experiência, como se lê no relato de Vitor Nina, integrante do NARIS, *Núcleo de Artes e Imanências em Saúde* da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Pará:

Já faz quase uma semana que estou hospedado no Hotel da Loucura. Escrevo de uma antiga sala de prescrições médicas, hoje transformada em biblioteca. Baruch de Spinoza, Nise da Silveira, Humberto Maturana, Antonin Artaud e outros nos fazem companhia. As cores nas paredes são fortes, um amarelo girassol, roxo e azul que dialogam, que gritam e recitam. Flores naturais, flores pintadas, panos floridos, mandalas, escritos pela parede. O colorido surreal das instalações salta sobre o espírito, espalha segredos entre os sentidos de todos. Nas paredes as manifestações de inúmeros visitantes deste abrigo de lúcidos. Tem-se a impressão de que, a qualquer momento, tudo explodirá em labaredas de luz e gente. E é, de fato, o que acontece.

Enquanto escrevo, Pelezinho, morador e artista de rua, joga damas ao meu lado, e sonha cantar na rádio. É compositor, poeta, crooner, jogador de embaixadinhas, cozinheiro, showman, xamã. É um dos que habitam esta casa de homens e mulheres, de crianças e animais, de deuses e maltrapilhos. A casa é nossa, e é familiar a todos, porque ao atravessarmos a porta onde se lê “Entra e sai perguntando”, não entramos apenas na ocupação física, que resiste à impunidade das violências legalizadas com purpurina e carnaval. Ao passarmos pelo saguão de recepção da loucura, entramos no Homem, e essa é nossa morada eterna. A verdade é que sempre estivemos neste hotel, e nunca o deixaremos. Estas paredes apenas revelam as paredes de nosso espírito, os moldes da psique. Não à toa tantos arquétipos nos devoram o tempo inteiro: o bico de um pássaro pintado sob a janela, o amor escrito em uma mandala perpétua, a dança imanente revelada nos batuques, os demônios e os anjos que superaram as diferenças mesquinhas e hoje são apenas natureza.

Considero este meu ritual de passagem para a arte da cura. Em breve serei médico, terei diploma, terei código e carimbarei doenças. Meu Deus, a medicina moderna é uma doença venérea. É egolatria das gônadas, sem nenhum Eros, não dança nem conhece Dionísio. E ri-se a plenos pulmões do que desconhece, com seu pau murcho e suas costas arqueadas. Aqui, entre os loucos, aprendo Amor, aqui sou aprendiz dos xamãs e dos poetas, aqui faço ciência, cada vez mais alucinado pela plenitude dos mistérios. Este assombro tem o conforto de um abraço, é um alívio poder desconhecer e suspirar deslumbrado: meu Deus!

Aqui não há rei, e Deus está nu. Aliás, Deus convulsiona, Deus mora na rua e faz embaixadinha, Deus usa crack e quer parar, Deus está amarrado em sua cama e grita a noite inteira querendo sair, Deus foi internado há trinta anos, Deus não tem uma perna, Deus usa peruca para poder ser Três e Um ao mesmo tempo, Deus fuma e dá esculacho, Deus invade mansão de rico, Deus sabe uns poemas que recita de cor, Deus dá cantada na morena, Deus dá cantada na loirinha, Deus é doçura e dor, escravidão e açúcar de Engenho de Dentro. E, sobretudo, Deus dança, Deus dança o tempo inteiro, dentro e fora do hospital, cirandando, dentro e fora do corpo, cirandando, Deus dança e se revela tão simples que dá susto, e depois faz gargalhar gostoso.

“Eu tinha uns 70 anos, hoje devo ter uns 40, mas dizem que tenho 26”. Rogerinha dá um sorriso magro e na minha cabeça floresce novo canavial. Meu Engenho de Dentro canta seus cantos de liberdade: “levanta, povo, cativo se acabou...”

Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, 21 de julho de 2012¹⁷.

O Ocupa Nise se tornou o evento mais importante da agenda anual da ocupação. Em suas quatro edições, recebeu centenas de visitantes e promoveu diversas atividades dentro e fora do instituto: cortejos, apresentações teatrais em praças públicas, debates, saraus, sempre com a participação dos clientes, que passaram a esperar o evento com ansiedade, pelo ambiente carnavalesco que produzia no espaço e nas ações públicas da ocupação.

2.3.

Terceiro ato: dentro do *Hotel*

Entre o final de 2012 e 2016, o Hotel Spa da Loucura hospedou cerca de dez coletivos culturais e transformou o cotidiano do hospital com oficinas e eventos diversificados, para os quais confluíram grande número de visitantes. A ocupação começa no terceiro andar do prédio Casa do Sol e, em 2014, incorpora o quarto andar, somando uma área contendo doze salas, vinte e quatro baias em um total de 2.000 metros quadrados. As salas se dividiam entre as que serviam de sede para os coletivos e as que se tornaram quartos para os artistas hóspedes. Chamarei de residentes a totalidade dos artistas, produtores culturais e agentes de saúde que integravam à ocupação, e de hóspedes os residentes que se estabeleceram no espaço por algum tempo, pernoitando nos quartos. O número de hóspedes variou em cada época de dez a trinta pessoas, aproximadamente, e alguns chegaram a “morar” no espaço durante meses. Era também comum que os integrantes dos coletivos que não se hospedaram pernoitassem no espaço periodicamente.

Passo agora a uma breve apresentação dos coletivos culturais que participaram da ocupação. Após a abertura do Hotel da Loucura, o primeiro coletivo estabelecer-se ali foi o Norte Comum. Em março de 2013, o coletivo se transfere para o espaço e passa a ocupar uma sala na segunda ala do terceiro andar, que até aquele momento não havia sido incorporada pela ocupação. O coletivo organiza o Sarau Tropicaos, evento que passaram a produzir uma vez ao mês, com um público médio de cinquenta a cem pessoas, entre clientes e visitantes. O sarau se manteve

¹⁷ Texto publicado no site da Universidade Popular de Arte e Ciência. Disponível também em <http://www.redehumanizausus.net>

ativo durante os 3 anos de vida do Hotel da Loucura e se tornou o evento mensal com maior número de visitantes da ocupação.

Em seguida, chegaram os coletivos TV Caiçara e CRUA (Coletivo Criativo de Rua). O *TV caiçara* é uma rede de artistas que trabalham com performance e audiovisual, produzindo filmes, documentários, mostras de cinema e encontros envolvendo performance e artes audiovisuais. O CRUA se define como "um coletivo de artes integradas que tem como objetivo atuar em periferias e locais marginalizados pela sociedade, proporcionando intervenções culturais que aproveitem o potencial de cada localidade¹⁸". Entre as iniciativas destes coletivos figuram uma mostra mensal de artes integradas, um cineclube semanal que levava o nome de Cine Sol, a Mostra de Cinema Independente TV Caiçara. Junto dos clientes e dos ocupantes, a produziram diversos filmes sobre o Hotel da Loucura, no qual são registrados parte do cotidiano e os encontros que ali se realizaram.

O quarto coletivo a instalar-se foi o *Vô Pixar Pelada*, que trabalha com intervenções artísticas no espaço urbano através da produção de lambe-lambes, pinturas de stencil, pixação, grafite, cartazes, fotografias, projeções audiovisuais e performances públicas. As intervenções do coletivo são sempre marcadas por gestos políticos que dialogam com o contexto social vivido na cidade, a exemplo do "Kit Manifesto Feliz", produzidos à época das manifestações de 2013, com caixas de *fast food* estampadas com uma granada contendo um lenço para o rosto, um *sticker* e um lambe. Na ocupação, o coletivo passou a ministrar oficinas e a trabalhar na configuração visual do espaço, preenchendo suas paredes com obras e exposições produzidas junto aos clientes.

Ainda em 2013, fundou-se no espaço o coletivo NECTAR (Núcleo de Experimentações e Transes Artísticas), que passou a atuar junto à oficina de teatro e ao grupo de estudos chamado GERAR, no qual eram elaborados os espetáculos que seriam trabalhados pelo Teatro de Dyonises. À diferença dos demais coletivos, que ministravam atividades mas pernoitavam de forma intermitente, o Nectar foi o primeiro coletivo a ter parte de seus participantes residindo no espaço do Hotel da Loucura. Por esta razão, foi também o coletivo a se envolver mais intensamente

¹⁸ Descrição extraída do perfil do coletivo no facebook, disponível em https://www.facebook.com/pg/coletivocrua/about/?ref=page_internal.

com o cotidiano do hospital e seus clientes. Em 2014, o coletivo AIA (Ação Imediata Anarquista) ingressa na ocupação e parte de seus integrantes também optou por hospedar-se no espaço. Ali produziram debates e um jornal, o *Reorganise*, no qual eram publicados artigos sobre política, cultura e sociedade, textos e poemas dos clientes e ocupantes. Além dos 6 coletivos mencionados, era parte do cotidiano o Hotel a visitação de grupos diversos para a realização de atividades pontuais ou para conhecer a ocupação: estudantes de medicina, de psicologia, jornalistas, documentaristas, artistas, projetos socioculturais, representantes e clientes de outros espaços de atenção psicossocial.

Com exceção de Vitor Pordeus, que se responsabilizava pela observação médica dos clientes quando estavam no/com o Hotel Spa da Loucura, não havia médicos ou enfermeiros atuando nos andares da ocupação, apenas residentes, cuidadores e agentes culturais, o que marcava uma diferença simbólica em relação aos outros espaços do hospital, sobretudo em relação ao quinto andar, onde funciona uma enfermaria fechada com grades por todos os lados, semelhantes às das prisões.

Nos andares ocupados, a resignificação do espaço se fazia visível em diversos aspectos: as portas abertas, a reconfiguração visual das paredes, a existência de sofás e *puffs*, instrumentos musicais, uma biblioteca e uma cozinha construída pelos ocupantes e, sobretudo, dos próprios ocupantes, que, estranhamente, escolheram estar ali sem prescrição médica e sem ganhos financeiros. Neste ponto, cabe aclarar que, à exceção de Pordeus, dos técnicos cuidadores e dos agentes culturais, que possuíam vínculos profissionais com o instituto (diretamente ou através da secretaria municipal), os participantes da ocupação não tiveram acesso a nenhum tipo de financiamento.

Podemos dividir os residentes em dois grupos principais: os que estavam ligados à rede da Universidade Popular de Arte e Ciência e os coletivos culturais convidados. A UPAC, representada principalmente por Vitor Pordeus, que também trabalhava como médico do instituto, organizava a oficina de ações expressivas, o Teatro de Dyonises e os grupos de estudo e seminários dedicados a temas variados como a saúde mental, cultura, filosofia e arte. Em todas as atividades da UPAC, estas três dimensões – saúde, arte e conhecimento – são trabalhadas de forma

articulada, nas quais o pensamento de filósofos e cientistas como Spinoza e Nise da Silveira podem ser abordados através do teatro, assim como se pode debater a teoria do teatro através da experiência de vida dos participantes. A linguagem do teatro é adotada como um método pedagógico que permite transformar os conteúdos em cenas, ir da reflexão teórica aos poemas e cantos coletivos. A arte é mobilizada como um dispositivo de conhecimento, um “saber fazer” com as ideias que, por envolver uma dimensão material (imagem, som, corpo, representação), concilia prática e reflexão.

A oficina de ações expressivas, que, ao lado do grupo de estudos, foram as atividades nucleares da ocupação, foi responsável pelo desenvolvimento de um método que orientaria todas as práticas do Hotel Spa da Loucura. Um método no qual a arte, neste caso o teatro, é explorada como um médium de conhecimento e de desenvolvimento expressivo, em vez de simples veículo para as obras. Uma arte cuja finalidade não é somente estética, mas heurística e relacional. Uma proposta que funde, em seu arcabouço, a teoria pedagógica de Paulo Freire e as contribuições de Nise da Silveira e Carl Jung sobre a importância da arte no trabalho com o inconsciente e as emoções.

Neste ponto, importa observar que o objetivo primeiro das oficinas não era o de converter todos em artistas, revelar gênios desconhecidos ou oferecer uma possibilidade de sustento financeiro aos clientes. Tampouco trata-se de simples terapia ocupacional, mas de um processo no qual a arte se apresenta como ferramenta para o enriquecimento subjetivo, o desenvolvimento da reflexão e da crítica, e, não menos importante, de uma prática corporal. Através da linguagem cênica, da dança e de outros tipos de performance, as atividades do *Hotel* abriam espaço para uma experiência corporal distinta da que impera nas instituições e na vida pública, onde as normas rituais de interação atuam com rigidez no que tange à disciplina física.

Este aspecto revelou-se especialmente importante para o desenvolvimento dos clientes, cujos corpos são cravejados pela inscrição traumática dos dispositivos de biopoder, que não raro produzem efeitos de mortificação (GOFFMAN, 2001). Compor um ritual em que o corpo deixa de ser o corpo funcional, regido pelo imperativo da racionalidade e do trabalho, para tornar-se máquina expressiva, em

um jogo em que emoção e apreensão, fruição e conhecimento se entrecruzam, são algumas das noções sintetizadas na máxima utilizada por eles como estandarte, “Loucura sim, mas tem seu método”, inspirada na passagem de Shakespeare em Hamlet: “thought this be madness, yet there is a method in it”.

O método em desenvolvimento nas oficinas da UPAC serviu de base para o trabalho desenvolvido pelos coletivos culturais, cujo ingresso se dava através de um diálogo entre a proposta do coletivo e os conteúdos e práticas norteadores da ocupação. Uma vez inaugurada, a chegada dos hóspedes e dos coletivos residentes aconteceu paulatinamente. Os coletivos residentes recebiam uma sala para reuniões, onde trabalhavam na produção dos projetos e guardavam seus materiais. Cada coletivo contribuía com um projeto dentro de sua área de atuação, sob a condição de que a proposta envolvesse um fazer coletivo. As oficinas e ateliês ministrados por esses coletivos junto a clientes e visitantes investiam em um processo artístico-pedagógico de troca de saberes. A proposta de base dessas atividades era a de estimular a criatividade, a expressão e o fazer de cada participante, bem como a vivência em torno da prática artística, na qual o processo coletivo de criação, não apenas as obras que dele resultam, ocupa importância central.

O movimento de pessoas no Hotel Spa da Loucura variava entre os dias de eventos, como o sarau Tropicaos, e os dias "comuns", quando aconteciam as oficinas. Estas reuniam cerca de vinte a trinta participantes frequentes, mais alguns participantes sazonais. À medida que crescia o número de residentes, a ocupação passou a ficar aberta durante quase todo o dia, das nove/dez horas da manhã até o horário em que os coletivos deixavam o instituto e os hóspedes se recolhiam. As atividades do *Hotel* se desenrolavam em três tipos de espaço: dentro do prédio ocupado, na área externa do hospital (geralmente, no espaço do anfiteatro) e fora do instituto, nas praças públicas e nos locais dos eventos promovidos pela rede. O fluxo constante de pessoas dentro da ocupação e o fato de realizarem ações fora do hospital produziram um ambiente vivo, continuamente animado pelas diversas atividades desenvolvidas. Este aspecto foi importante para que a ocupação representasse um espaço de abertura, em contato permanente com atores e contextos exteriores ao ambiente do instituto e, neste sentido, substancialmente distinto dos espaços de terapia ocupacional.

O contato entre os clientes e a rede de artistas nos diferentes espaços possibilitou aos primeiros um enriquecimento de sua rotina e de sua rede de relações. Relações nas quais eles experimentam formas de reconhecimento que, em geral, lhes são negadas pelo sistema social. Relações em que podem desempenhar papéis menos atrelados ao estigma da loucura, dando expressão a interesses, habilidades e formas de fazer que por vezes eles próprios desconheciam ou abandonaram em algum ponto de sua trajetória pessoal. Colaborador, pensador, artista, artesão, amigo, são alguns dos significantes que se abriram a estes sujeitos, no lugar da camisa de força simbólica em que se lê “louco” e “paciente”. “Nosso trabalho é transformar o paciente em ator”, dizia Pordeus, jogando com a ambiguidade do termo ator como aquele que desempenha personagens e aquele que age socialmente, a quem, sociologicamente, dizemos agente. Assim, no Hotel Spa da Loucura, a palavra ator passou a significar todo e qualquer participante, ou seja, aos que construíam o espaço, a cena, com a sua ação.

Como sinalizado por Goffman e Turner, agir e atuar são uma mesma coisa, o mundo é palco e toda situação social é também um ritual, uma representação que organiza a experiência através de símbolos, hierarquias, códigos de conduta, técnicas corporais, disposições imaginárias, papéis sociais. A medida de nossas ações está relacionada ao modo como elas intervêm na composição destes rituais coletivos que animam a vida social, construindo, transformando ou rompendo com suas representações. Neste sentido, cabe lembrar que a democracia grega tem sua origem ligada a dois rituais de partilha da palavra: as assembleias e o teatro. O espírito da democracia, como o do teatro, repousaria no exercício de um ritual em que cada ator influencia, com seu desempenho, os desdobramentos do drama coletivo. Com efeito, quem subia as escadas para o terceiro andar da Casa do Sol era recebido, em uma de suas paredes, por uma imagem colorida de Shakespeare com a legenda "*Totus mundus agit histrionem* (todo mundo é ator)".

Foi interessante observar como a experiência de performance com as personagens do teatro contribuiu para o desenvolvimento expressivo dos clientes. As obras encenadas, inspiradas em peças de Shakespeare, Eurípedes, Goethe, Brecht, foram adaptadas para incluir aspectos da realidade social contemporânea, no sentido de mobilizar a experiência de vida dos atores na construção dos

personagens e de estabelecer analogias entre os dramas representados e o contexto presente.

Por vezes, tais personagens, como o rei Hamlet e o condenado Fausto, pareciam incorporar-se à “representação do eu” (GOFFMAN, 2009) dos atores que os desempenhavam, levando o jogo da representação para além do espaço da cena e provocando curiosas sínteses entre *persona* e personagem. É o caso de César, cliente que, após uma temporada interpretando Hamlet com grande intensidade dramática, foi coroado rei da ocupação e gostava de ostentar sua coroa e sua capa, seu porte verdadeiramente principesco, em várias ocasiões do convívio no Hotel Spa da Loucura. Alijado de uma perna, César costumava participar de todas as atividades, nas quais passava a maior parte do tempo sentado em seu trono, do qual às vezes se levantava para atuar e proferir suas palavras de rei. Além do rei Hamlet e do rei Sol (personagem que interpretou na peça *Vai Galileu*, inspirada no texto de Brecht *A vida de Galileu*), César assumia por vezes a *persona* de Judith, ou Naná, esta uma entidade feminina, guerreira das ruas, protetora dos pobres e dos vulneráveis. Perguntado sobre quando o rei volta a ser César, o ator respondeu: “não volta, é tudo junto”. O mesmo César, rei enigmático, impressionava por saltar de dentro da representação para a expressão de uma aguda consciência da mesma, expressa em frases como “eles acham que estou doido, me faço de doido mas sei das coisas, maluco é o camarada sem ideia na cabeça¹⁹”.

Além de abrigar as oficinas, o *Hotel* se tornou um lugar de convívio, onde clientes e residentes se juntavam para ouvir música, conversar, tocar violão, ler, passar o tempo. Nos depoimentos de vários clientes, a ocupação é referida como um espaço onde se sentiam mais relaxados e animados. De fato, era notório o prazer de alguns clientes ou internados, que têm dificuldade com a comunicação verbal, em participar das rodas de teatro, música e dança. Um prazer ligado à noção de jogo, envolvida na representação artística, e à dimensão lúdica da brincadeira. A brincadeira, enquanto dispositivo de simbolização e representação de enredos e papéis, é um tipo de ritual de interação ligado à infância, palavra cuja etimologia remete à incompletude da fala. Em nossa sociedade verbocêntrica, em que a fala delimita as possibilidades de interação, de apresentação de um *eu* e de defesa de

¹⁹ Do documentário.

seus interesses, a abstenção à fala tem como consequência um efeito de dessubjetivação, de invisibilidade social. Uma invisibilidade que amplifica os efeitos do estigma e a falta de reconhecimento dos sujeitos ditos loucos, além de aprofundar sua solidão. A mobilização de outras formas de expressão habilitava neles modos de interação e de apresentação de si menos ancoradas no discurso verbal. A atenção do grupo para com estes sinais expressivos revelou-se importante para o processo de subjetivação dos clientes, que se viam reconhecidos como sujeitos com características, personalidade e habilidades singulares.

Como sinaliza Goffman (2001), do ponto de vista antropológico, a loucura se caracteriza como uma dificuldade ou desinteresse de alguns sujeitos para adaptar-se aos códigos de porte, conduta e comunicação exigidos nos rituais sociais de determinado sistema. Os estigmas que ligam a loucura à noção de ameaça à ordem pública e aos sujeitos que a integram, manifestos desde o surgimento da psiquiatria como campo ligado às práticas jurídicas, são construídos em torno desta não-adaptação e serviram de justificativa para o apartamento completo dos sujeitos ditos loucos em relação ao conjunto social. Uma das dificuldades que pesam sobre as possibilidades de interação do doente mental está relacionada ao fato de serem, no mais das vezes, sujeitos cujo status social foi rebaixado pelo estigma, e que, por isto, são considerados como atores de menor valor dentro do sistema de trocas sociais. Representados como fundamentalmente incapazes, improdutivos, dos quais "pouco se espera", é comum que estes valores sejam internalizados por estes sujeitos, para os quais *o outro* se torna pouco acessível. Na medida em que o reconhecimento dos outros é parte essencial da construção do sujeito social e da formação psíquica do ego, e que as *esquizofrenias* (em plural, como as referia Nise da Silveira) se caracterizam por diferentes formas de cisão do ego, deparamo-nos com um circuito vicioso, no qual a construção do imaginário social sobre o louco contribui para a produção da loucura.

Ao estabelecer um marco epistemológico que aborda o padecimento mental a partir de um viés psicossocial, o movimento da reforma psiquiátrica não só investiu em novas formas de cuidado como lançou luz sobre a discussão dos fatores sociais que influenciam o adoecimento e a vida dos doentes mentais. Fatores relacionados ao sistema de relações sociais e que envolvem a questão do trabalho,

as dinâmicas culturais e familiares, as práticas institucionais, enfim, os múltiplos dispositivos que permeiam a inserção dos indivíduos na sociedade. Esta perspectiva contrapõe-se à abordagem exclusivamente organicista que caracterizou, desde meados do século XVII, o tratamento do doente mental. Ao interpretar a doença como manifestação de ordem puramente fisiológica, ligada à hereditariedade ou a fatores aleatórios, a psiquiatria tradicional permitiu-se ignorar as condições sociais que influem sobre os transtornos mentais, responsáveis pela aparição epidêmica de transtornos específicos em determinadas épocas. Na perspectiva “clássica”, a loucura, situada unicamente no cérebro do "louco", recebeu um tratamento análogo ao de outras doenças graves ditas naturais, que podemos resumir como quarentena e medicalização. O viés cartesiano da psiquiatria tradicional implica a compreensão do corpo humano como máquina e das doenças como disfunções passíveis de serem erradicadas através de intervenções farmacológicas ou cirúrgicas localizadas. Uma das consequências deste paradigma é que os esforços da psiquiatria estiveram, por muito tempo, circunscritos à contenção dos sintomas da doença mental, deixando de lado o problema elementar da saúde mental.

A pergunta não suficientemente formulada pela psiquiatria tradicional é a de que práticas e relações são constitutivas de saúde e quais contribuem para o adoecimento. Posto que muitos transtornos têm características crônicas e não se mostram, até o momento, passíveis de “cura”, a questão que se coloca, no âmbito da psicanálise moderna, é a de como promover a saúde e a vida *com e apesar* do sintoma, de como impedir que este seja sinônimo de alienação social.

A interpretação dos sintomas como formas de simbolização dos traumas que povoam as dimensões consciente e inconsciente dos indivíduos, desenvolvida pela psicanálise e pela psicologia analítica, abre caminho para outra apreensão da questão do sofrimento mental, fundada não mais no estudo dos corpos e sua mecânica, mas dos sujeitos e da experiência. Graças às contribuições da psicanálise, hoje parece ponto pacífico a constatação de que estamos todos submetidos às dores do espírito, a experiências agudas em que o senso de realidade se vê ameaçado, ao *mal-estar* da linguagem, aos traumas sociais (sempre sociais, ainda que *personais* para quem os experimenta). A loucura nos habita porque há uma parte de nós que excede e transforma o ser racional com que sonhou Descartes. Há a linguagem, que

recria os símbolos no momento em que os apreende e multiplica suas imagens ao limite do delírio. A loucura tem muitas faces, como se divisa na obra humanista de Erasmo de Rotterdam, e não é raro que vista o jaleco ou uniforme do seu suposto contrário, ou que uma fortaleza acorde prisão.

As práticas do Hotel Spa da Loucura, influenciadas pelas diretrizes da reforma psiquiátrica, têm entre suas finalidades a expansão do campo dos cuidados, a inserção social e a conquista da autonomia possível dos sujeitos ditos loucos. Nos depoimentos de vários ocupantes, estas motivações são mencionadas ao lado de uma força-motora: a necessidade de *fazer* arte, de levantar um espaço onde “as coisas aconteçam”. A criação de um espaço fronteiro, onde a experiência da prática artística se confunde com a experiência relacional constitui, a meu ver, o aspecto mais significativo desta ocupação. O interesse pelo fazer artístico revelou-se um componente fundamental para que a experiência fosse vivida pelos participantes não apenas como atividade terapêutica, mas como um processo de produção criativa, de busca de encontros e aprendizado.

Ao acompanhar a ocupação durante alguns anos, pude perceber a formação de vínculos afetivos entre os atores e a sensação de pertencimento que passou a ligar vários deles ao projeto do Hotel Spa da Loucura. O afeto foi uma das noções mais frequentemente mobilizadas nas práticas da ocupação, sempre presente nas falas dos participantes. Afeto não apenas no sentido vulgar de sentimento de carinho ou empatia, mas no de sentir-se transformado por encontros significativos. Spinoza, autor muito presente no trabalho de Nise da Silveira, definiu os afetos (*affectus*) como “as afecções do Corpo que diminuem, ajudam ou limitam a potência de agir deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afecções” (SPINOZA, 2011). O filósofo chama de afecções as impressões que o encontro com outros corpos produz em um corpo.

As afecções podem provocar diferentes tipos de afeto, ou seja, de variação da potência de agir do sujeito sobre o mundo. Quando um corpo é afetado, ocorre uma passagem de um estado corporal (e mental) a outro. Alguns afetos, os que produzem alegria, alimentam a capacidade de ação à medida que expandem nosso esforço de existir (*conatus*), enquanto os afetos que produzem tristeza nos inibem a ação pois constroem nosso desejo. A alegria está ligada às relações de

composição com os corpos e situações que aumentam nossa potência. Spinoza diferencia os afetos entre ações (se somos a causa adequada de nossos sentimentos) e paixões (se não temos o controle de nossas afecções, porque as atribuímos às ações de outros).

“Aqui, não tem como você não se afetar”, ouvi de muitos participantes. Com efeito, permitir-se *compor* com o espaço, os corpos e mentes em um contexto social como aquele significa estar sujeito a um conjunto intenso de imagens, afecções, aspectos da realidade que a sociedade disciplinar pôs à sombra.

Como observa Agamben (2007a), para que o bipoder se exerça de forma irrestrita sobre um corpo é preciso dessubjetivar este corpo, destruir o fio de empatia que nos permite estar, de algum modo, afetados por ele, implicados na ideia do que lhe acontece, em última instância, por saber que esse corpo é um “qualquer um”, assim como nós. Desfeita a possibilidade de empatia, este corpo torna-se um “ninguém”, ou seja, uma *vida nua*, despida da imagem de *homem* que, no ideal humanista, a reveste de alguns direitos, e do espelhamento que nos faz reconhecer nela uma imagem de nossa própria experiência. É este o mecanismo elementar de toda a indústria da morte que se apresenta com ares de racionalidade técnica ou de máquina civilizadora, da empresa colonizadora aos campos de concentração, da solução carcerária que pauta o ordenamento social brasileiro às chacinas diárias de nossas políticas de segurança, das ideias autoritárias que proliferam, impulsionadas pelo trabalho de imaginação de mídias corporativas, e fetichizam a função redentora do fuzil para, como apelidaram nossos primeiros grandes intérpretes, o *problema brasileiro*.

A interação com os indivíduos ditos loucos nos fez experimentar possibilidades de composição com estes sujeitos que de outro modo nos seriam desconhecidas, uma vez que o próprio espaço em que estão alocados tem entre suas funções a suposta proteção da sociedade contra essas interações. Não é preciso esforço para perceber a vigência da representação social do louco como um sujeito que oferece sérios riscos à ordem pública, clara reminiscência do axioma higienista que associa o desvio de conduta a fatores psicogenéticos. Os que são considerados “menos perigosos” são ainda representados como infantes, aqueles que “não sabem falar” (logo, não pensam), condenados, pela suposta ausência de linguagem, a viver

dentro de um mundo particular, inacessível. Como se estivessem tão apartados da linguagem e da experiência comuns que as condições concretas em que se encontram lhes fossem indiferentes, como o são a muitos exemplares da tecnocracia. Assim, imagina-se que os napoleões e hamlets que passam a vida nos hospícios mundo adentro não veem diante de si as ruínas que habitam, a repetição *sísifíca* do mesmo impossível dia, mas os cenários miraculosos de uma vida imaginária. Em muitos destes hospícios, ainda proliferam práticas como a detenção em “sala forte”, maus tratos, privação de alimentação, rebaixamento moral, alocação em baias ou quartos lotados, precariedade sanitária, eletroconvulsoterapia, ausência de acompanhamento individualizado e alienação por excesso medicamentoso.

Desconstruir as falsas representações da loucura, reconhecer a loucura na paixão irracional que move ou consente a violência das práticas de poder, deparar-se com o esforço de existir, a potência de ação (que é sempre potência criadora) de sujeitos marcados pelo signo da impotência são algumas das afecções provocadas pela experiência do Hotel Spa da Loucura. A disposição relacional que fazia parte da atitude dos ocupantes era, em certo sentido, o oposto da atitude *blasé* comum aos habitantes das cidades modernas. A atitude *blasé* é descrita por Simmel (1976) como um “embotamento do poder de discriminar”, uma estratégia de defesa da estabilidade psíquica através da desvalorização, pela indiferença, de alguns traços do “mundo objetivo”. Fatores como a mensuração do tempo que caracteriza o regime de trabalho moderno e a noção de risco relacionada à experiência urbana também influenciam a adoção da atitude *blasé*, que pode ser exemplificada pelo fato de que a maioria dos cidadãos, em seu cotidiano, relaciona-se com o espaço público como simples ponto de passagem, quando não arena de uma prova olímpica pelo prêmio diário de cruzar a tempo os olhos do supervisor. No Hotel Spa da Loucura, propunha-se o exercício de uma atitude de disponibilidade para a interação, que, como se deve supor, também encontrava limitações e percalços, mas que abriu campo para diferentes formas de composição, em sentido *spinoziano*, entre os atores. Para dizê-lo de modo subjetivo, era como se estar na ocupação envolvesse uma experiência particular de tempo, que não era senão a experiência do *ritmo* particular dessas composições.

Nise da Silveira desenvolveu o conceito de afeto catalizador para refletir sobre a importância do afetar e do deixar-se afetar para a prática médica, que diferentemente da física e da biologia, faz do humano seu objeto de conhecimento. Silveira (1992) postulou que cada indivíduo constrói uma linguagem particular com o universo simbólico que habita, e que somente através do afeto o curador pode acessar esta linguagem e auxiliar o sujeito no seu caminho em direção a si mesmo. Os métodos agressivos, a internação permanente, a hipermedicalização não podem restabelecer a saúde mental porque são práticas mortificadoras, e só o desejo pela vida, a vida compartilhada, com o que nela há de trágico e de maravilha, nos faz resistir a estes períodos liminares em que tudo parece estar perdido.

A atitude que defini como de disponibilidade para a relação não diz respeito somente à relação entre pessoas, mas também a uma abertura para a relação entre diferentes formas de fazer (arte, ciência, saúde) e diferentes formas de agir político. Como sinalizam vários dos ocupantes do *Hotel* que entrevistei, eles chegaram "sem saber bem o que iria acontecer", movidos pelo desejo de formar parte de uma experiência cuja direção e significado não eram inteiramente conhecidos *a priori*. A noção de experiência é mobilizada, neste contexto, tanto no sentido de acontecimento vivido quanto no de experimento, de vivência induzida para fins de conhecimento, ao modo das experiências laboratoriais. Precisamente por envolverem a criação de formas alternativas de ordenamento social, as ocupações têm seu desenvolvimento marcado por certa margem de incerteza e de improviso. Nisto reside a importância primordial do espaço para esses movimentos, que se constroem ao rés-do-chão, passo a passo, sem garantias sobre os desdobramentos e o alcance social do acontecimento que se busca. Mais do que a utopia, que evoca a ideia de uma sociedade ideal sem lugar, desprovida de *topos*, o que se põe em jogo nas ocupações é o que Foucault (2009) define como heterotopias, ou seja, a composição de *outros espaços*.

Como exposto no capítulo de abertura, o que constitui as ocupações não é apenas a presença física de um grupo com uma ideia comum, mas a resignificação do espaço ocupado através de práticas de diferença significativa. Segundo Foucault, os *lugares outros* que compõem as heterotopias constituem espaços de

marginalidade, ou seja, cujo funcionamento apresenta características *anormais* em relação aos demais espaços sociais.

Neste sentido, são também espaços liminares, que Turner delinea como regiões que escapam ou confundem a normatividade que determina a localização dos estados e posições dos sujeitos em um espaço social (TURNER, 1974). No entanto, as heterotopias são algo mais do que um espaço liminar, pois guardam um sentido expansivo. Os espaços liminares podem constituir zonas de exceção que não interferem sobre o funcionamento dos espaços “ordenados” de um sistema social, ou mesmo lhe são complementares, a exemplo das cadeias e dos espaços que servem para a realização de trocas ou relações “clandestinas”. As experiências heterotópicas, por sua vez, guardam um sentido expansivo, na medida em que servem de terreno para práticas que desafiam a ordem social vigente, como foram, por exemplo, as repúblicas comerciais medievais e experiências como a Comuna de Paris. Como aponta Kevin Hetherington, as heterotopias se tornam espaços nos quais os atores não apenas expressam uma crítica à ordem social, mas “são vistas vivendo vidas alternativas esperando abertamente que outros compartilhem suas visões ou pelo menos aceitem sua diferença²⁰” (HETHERINGTON, 1997, p.7).

Pela resignificação que operam em um espaço; por constituírem-se de espaços sobrepostos, sedimentários, desterritorializados; pela diferença que constroem em relação aos demais espaços; pela particularidade de suas formas de ordenamento e dos acontecimentos que nelas ganham corpo, as heterotopias

têm a curiosa propriedade de estar em relação com todas as demais alocações; mas, de um modo tal, que elas suspendem, neutralizam, ou invertem o conjunto das relações que são por elas designadas, refletidas ou reflexionadas. Esses espaços que, de alguma forma, estão ligados a todos os outros, e que, no entanto, contradizem todas as outras alocações (FOUCAULT, 2009, p. 414)

Neste sentido, as heterotopias guardam relação com a noção de *trabalho de imaginação* por tencionarem as bordas da imaginação social sobre as possibilidades de ação. Diferentemente das utopias modernas, marcadas pela perspectiva filosófica idealista que dispõe a ação como um médium do pensamento, as heterotopias inscrevem a ação como motor da experiência. Uma heterotopia pode ser removida

²⁰ Tradução pessoal do inglês.

“da noite para o dia”, como pode representar o ensaio de um modo de organização social. Pode ser o campo de novas formas de agenciamento, conflito e negociação, ou limitar-se a uma alteração fugaz (o termo heterotopia tem origem no vocabulário médico, em que significa a presença de um organismo vivo fora de seu *topos* “natural”), logo retomada pelos dispositivos de poder.

As ocupações que experimentam determinada duração e intensidade podem constituir heterotopias. Se as utopias implicam a partilha de um ideal que orienta a ação, as heterotopias se definem pela produção de modos de fazer que operam um deslocamento simbólico. Práticas que ressignificam o espaço à medida que fazem dele palco de outros tipos de interação, portanto, outro ritual.

Em sua análise sobre a estrutura dos rituais, Turner (1974) compara o ritual à encenação teatral. Segundo o autor, os rituais estão presentes em todos os momentos em que a experiência social assume uma dimensão dramática, na qual os indivíduos se veem comprometidos a desempenhar papéis específicos em torno de uma representação, cujo enredo está ligado ao sistema de símbolos e valores de um grupo social. Deste modo, os rituais podem estar relacionados à vida cívica, política, cultural, econômica, familiar, religiosa, amorosa, etc. Todas as situações de interação social envolvem algum grau de ritualização por exigirem dos indivíduos o manejo de determinadas normas de conduta (explícitas ou não), uma atenção aos significados dos gestos, de si e dos outros, dentro do contexto-ritual e a performance de papéis sociais com os quais nossa relação nunca é “natural”, desprovida de tensão. O que está em jogo nas heterotopias é, portanto, o tipo do ritual que compõe o espaço e faz dele o *locus* de uma experiência. Ou, como tantas vezes ouvi no teatro vivo do Hotel Spa da Loucura, “o negócio é a peça” (*the play is the thing*²¹). Estas considerações iniciais sobre o caráter ritual das experiências heterotópicas descortinam nosso próximo ato, dedicado à minha experiência de campo junto à oficina de ações expressivas e ao Teatro de Dyonises.

²¹ Passagem da peça Hamlet, de W. Shakespeare.

3. Loucura sim, mas tem seu método

Minha trajetória no Hotel Spa da Loucura começa em 2013, com a primeira edição do Sarau Tropicões, que inicialmente era realizado com frequência bimestral. A partir do segundo semestre do mesmo ano, passou a ocorrer na última sexta-feira de cada mês, entre as quatro horas da tarde e as onze da noite. No sarau, pude conhecer os coletivos que lá atuavam, assisti ao Teatro de Dyonises, tive contato com os clientes e artistas de diversos locais e testemunhei apresentações que me marcaram tanto como experiência estética quanto pelo ambiente específico de recepção em que aconteceram.

Como expus na introdução, comecei minhas visitas ao *Hotel* com a proposta de pesquisar saraus no espaço público, movido pela hipótese de que estes se inseriam no curso de transformações recentes no campo da política e das artes. No primeiro campo, transformações relacionadas à fusão entre ação política e performances culturais, da qual o movimento dos ocupas e as passeatas de junho de 2013 fornecem imagens nítidas. No segundo campo, mudanças relacionadas à descentralização da produção artística – exemplificada pela proliferação de coletivos de arte, revistas e pequenas editoras de literatura etc. – e às investidas da arte sobre o cotidiano através do *uso* de novos espaços, especialmente os espaços públicos (ruas, praças, centros culturais) ou que se pretendem tornar públicos: as chamadas “ocupações culturais”.

No decorrer da pesquisa, os acontecimentos “pós-junho” e as mudanças pelas quais a cidade atravessou me fizeram redirecionar o eixo da pesquisa, cujo foco passou a ser a questão das ocupações. Reconheci, no caráter performático das passeatas, parte da potência e da fragilidade desta forma de expressão política. Transformadas em espetáculo semi-carnavalesco, as passeatas inflaram-se de discursos díspares, alguns diametralmente opostos entre si, ao ponto de o movimento germinal contra a lógica privatista dos transportes públicos se ver transformado, no discurso das mídias corporativas, em movimento contra as esquerdas políticas. A luta por direitos sociais, contra a privatização da cidade, crítica da financeirização e das chamadas políticas de austeridade, passa a dividir o *espaço* das manifestações com a ideologia neoliberal de combate às políticas

afirmativas e assistencialistas associadas aos partidos considerados de esquerda. Assistimos também a uma intensificação, no espaço das passeatas e no plano geral da esfera pública, de ideologias conservadoras, de orientação política, religiosa e/ou militarista, explicitamente contrárias aos movimentos culturais de reconhecimento das minorias políticas e refratários a agendas sociais como a dos Direitos Humanos e a do combate à desigualdade social.

A demanda contra a corrupção do sistema político no que tange à relação público-privado e as práticas de cooptação serviu de justificativa para que grupos políticos explicitamente corruptos e devassos no que concerne à relação público-privado assumissem o controle da política, diante de uma sociedade estupefata. Aquilo que o caráter performativo tem de potente – a articulação reflexiva dos símbolos culturais, a produção imaginária de novas formas de vida – se vê capturado pela dificuldade de expansão dos movimentos sociais propriamente ditos, ou seja, aqueles que representam a agência da sociedade diante dos poderes do Estado e do mercado.

Os protestos de 2013 tiveram força suficiente para estabelecer, de modo irreversível, a crítica do sistema político existente. Contudo, no processo político que a ela se segue, observamos o refluxo acelerado, no âmbito das políticas de Estado, das agendas ligadas à desigualdade social e à políticas de reconhecimento de minorias políticas. O impacto produzido pela crítica do sistema abriu caminho para que articuladores do patrimonialismo de cooptação, associados a seus financiadores privados, liderassem as “reformas do Estado” a partir de seus próprios interesses. A atmosfera de luto público, vivida como uma espécie de carnaval às avessas, produziu um ambiente propício às medidas de exceção, voltadas, em nosso caso, para a absolvição de políticos e empresários aliados do governo excepcional, a implementação acelerada das medidas de austeridade econômica e o rompimento não negociado das leis de proteção ao trabalho.

Neste sentido, o processo político pós-junho remete-nos tristemente à advertência de Žižek (In HARVEY et al., 2012; In MARICATO et al. 2013) sobre a preocupação com o “dia seguinte” das performances-ocupações. A euforia das passeatas e ocupações terminou cedo para os manifestantes que desejavam transformar a cidade. A existência de grupos de enfrentamento às forças policiais

serviu de justificativa para a repressão desmedida por parte do Estado à totalidade dos manifestantes, com o apoio das mídias massivas. As forças policiais, que a princípio acompanhavam as passeatas durante algumas horas antes de determinar o seu fim, adotaram a estratégia de repressão preventiva, tornando quase inviável esta forma de expressão política, que terminou por deslocar-se do centro da cidade para as praias, da semana para os fins de semana, da crítica à precarização para a crítica aos movimentos sociais e às esquerdas políticas.

A partir de então, incapazes de conter o avanço das medias de exceção e de estabelecer, através das instituições democráticas, um espaço de negociação de classes e interesses, experimentamos uma guerra comunicativa que se trava no campo cultural e midiático, como se torna evidente nas ruas e nas redes virtuais.

Movido por estas reflexões, interessei-me por estudar práticas nas quais a ligação entre performances culturais e ação política se desenvolvesse de forma não episódica, mas processual. Após dois anos participando dos saraus e do *Ocupa Nise*, impressionado pelo processo artístico, político e relacional que reconheci na ocupação do Hotel Spa da Loucura, fiz dele meu objeto de estudo. Passei a visitá-la em seu cotidiano, ou seja, nos dias não marcados por eventos especiais. Frequentei durante alguns meses, nos anos de 2015 e 2016, a oficina de ações expressivas, realizada às terças e quintas-feiras. Passei também a acompanhar o Teatro de Dyonises (coletivo formado pelos participantes desta oficina) em suas apresentações em locais públicos da cidade, como a feira de rua do Engenho de Dentro, a praça Rio Grande do Norte (no mesmo bairro), a praça Cinelândia e a praça do Arpoador. Neste período, pude vivenciar um pouco do dia a dia da ocupação, observar os laços que nela se formaram, os significados que ela assumiu para os participantes e as transformações por que estes passaram no curso da experiência, além de presenciar os “efeitos” socioculturais provocados por essas intervenções públicas.

A oficina de ações expressivas e o grupo de estudos culturais foram as primeiras atividades desenvolvidas por Vitor Pordeus e os agentes culturais de saúde no início de seu trabalho no Instituto Nise da Silveira, em 2009. No âmbito dessas atividades se desenvolve o contato entre os clientes e a rede de produtores (artistas, pesquisadores, profissionais da saúde, educadores) da Universidade

Popular de Arte e Ciência. Dos agenciamentos formados entre esses grupos surgiu a iniciativa do *Ocupa Nise* que levaria, em 2012, à criação do *Hotel Spa da Loucura*.

Com a chegada dos artistas e coletivos, as oficinas cresceram e o Teatro de Dyonises incorporou diversos participantes, entre artistas, clientes, psicólogos, técnicos cuidadores e agentes de saúde. A importância do Teatro Dyonises e das duas atividades que o alimentaram – a oficina e o grupo de estudos – para a ocupação está relacionada a três fatores principais: a constância de seus encontros, o forte engajamento por parte dos clientes e o fato de não apenas promoverem eventos na ocupação como também desenvolverem ações fora de seu espaço. As interações possibilitadas pelo deslocamento físico dos clientes e sua inserção em uma rede de relações exteriores à instituição fizeram do teatro algo mais do que uma oficina, uma proposta de intervenção social.

O *Teatro de Dyonises* passou a apresentar-se com frequência semanal em praças públicas do Rio de Janeiro e em eventos culturais dentro e fora do estado. Além das apresentações, o grupo realizava sua oficina duas vezes por semana no espaço do instituto, reunia-se com frequência quinzenal para o grupo de estudos e ensaiava aos finais de semana. Esta imersão criou as condições para uma troca intensa entre os participantes. Foi também no âmbito dessas atividades que se delinearão as práticas e noções que ligariam todas as ações da ocupação, a que seus participantes chamam de *método*.

O método foi chamado, por Vitor Pordeus, de “teatro-ritual”. Com efeito, a noção de ritual foi amplamente mobilizada no processo de produção e vivência do Teatro de Dyonises. Este método pode ser apresentado a partir de três dimensões: a dimensão educacional, ou heurística, relacionada ao processo de partilha e construção do conhecimento nas oficinas, cursos e congressos periódicos; a dimensão artística, relacionada às *performances culturais* (TURNER, 1987) dos ocupantes; e a dimensão relacional, que diz respeito às características do rito de interação (GOFFMAN, 2011) ali experimentado.

Neste capítulo, proponho-me a apresentar as características desse método-ritual e seus desdobramentos no cotidiano da ocupação, baseado em minhas

experiências de campo. Para isto, faz-se necessário percorrer algumas noções desenvolvidas pela literatura antropológica acerca do tema.

3.1. Ritual e performance

Radcliffe-Brown (1973) analisa o ritual como um sistema de significação através do qual um grupo cultural partilha valores, narrativas e sentimentos comuns. Segundo Brown, a função dos rituais reside na produção da coesão social e no processo de introjeção, nos indivíduos, dos símbolos, identidades e hierarquias que organizam a sociedade. As cerimônias rituais são caracterizadas pela execução de um repertório de gestos dotados de “valor ritual”; gestos cuja significação é conhecida pelos participantes do rito e que exprimem, por múltiplos meios (palavra, música, expressão corporal, artes manuais), os símbolos culturais considerados elementares pelo grupo. Neste sentido, Radcliffe-Brown diferencia-se da interpretação evolucionista dos rituais como formas pré-científicas de negociação com as forças naturais e divinas, demonstrando que os ritos são orientados pelo sistema simbólico e funcional que ordena as coletividades sociais.

Stanley Tambiah desenvolve a noção de ação performativa em sua análise sobre os rituais, sinalizando para as características comuns entre os ritos religiosos e ritos seculares. Para o autor, as ações rituais constituem atos comunicativos desempenhados pelos participantes, em momentos determinados, para representar e refletir a cosmogonia (narrativa das origens) e a cosmologia (visões de mundo) de uma coletividade cultural. Apesar de também atribuir grande relevo ao aspecto da repetição e da convenção no exercício dos rituais, Tambiah enfatiza a influência dos significados históricos que os participantes imprimem nas *ações comunicativas* performadas nos rituais.

Neste sentido, haveria um tipo de tensão entre os aspectos formais do ritual e a consciência daqueles que os praticam, uma vez que estes não o fazem de modo automático. As formas podem ser cristalizadas, transmitidas pela ancestralidade, mas a cultura não é um sistema estático. Segundo Tambiah:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance (TAMBIAH, S. *Culture, Thought and Social Action*, 1985. apud PEIRANO, 2003, p. 9).

Turner (1974) lançara foco precisamente sobre a tensão enunciada entre a dimensão estruturada (ou conservadora) e a dimensão estruturante (ou dinâmica) dos rituais, que ele designa, na primeira fase de sua obra, como uma tensão dialética entre estrutura e antiestrutura. Sua análise sobre o tema, talvez a mais extensa da antropologia moderna, merece especial atenção para a reflexão que desenvolverei. O autor sinaliza que os rituais não apenas são permeáveis às transformações socioculturais como constituem os palcos onde tais transformações são encenadas, contribuindo ativamente para o rearranjo de valores, identidades e representações que fazem parte dos processos de conflito ou mudança, que ele chama de *drama social* (TURNER, 2008).

Diferentemente da antropologia funcionalista que lhe era contemporânea, cujo foco residia na questão do ordenamento social, Turner enfatiza as dimensões do drama e do conflito como forças motoras da cultura e, conseqüentemente, das performances rituais. Na maior parte do tempo, observa, a cultura não corresponde a um processo estável, livre das diferenças e do dissenso. Se houvesse homogeneidade entre os sujeitos, “cultura e sociedade seriam auto-inconscientes e inocentes, não atormentadas pela sombra da dúvida. Mas poucos são os grupos humanos cujas relações estão em perpétuo equilíbrio, e estão livres de esforços agônicos” (TURNER, 1987, p. 103).

As sociedades estão constantemente ameaçadas pela irrupção de crises, ou transformações, cujos desfechos (sempre temporários) podem ser tanto de reintegração como de ruptura do grupo. Os rituais, assim como as leis e as instituições, operariam como mediadores através dos quais os conflitos são tematizados e refletidos. Neste sentido, constituem estruturas plásticas, flexíveis,

que são menos um instrumento de fixação de identidades do que um campo de negociação simbólica.

Turner define o ritual como momentos de interrupção do fluxo rotineiro da vida social, em espaços e tempos privilegiados, para a encenação da vida simbólica da sociedade. Os rituais envolvem “a performance de uma complexa sequência de atos simbólicos” (1987, p. 75), através da qual os atores representam enredos que abordam, metaforicamente, as identidades culturais e os dramas sociais experimentados pelo grupo. Seguindo a analogia de Turner entre teatro e ritual, pensemos os símbolos culturais como uma narrativa a ser re(a)presentada. Os participantes do rito são ao mesmo tempo os atores, a plateia e os personagens implicados na trama, enquanto membros de uma coletividade formal, histórica, cultural etc. A diretora e roteirista é a própria cultura, suas identidades, seu imaginário, suas disposições éticas, estéticas, intelectuais e afetivas, sua história e seu processo presente. Como ocorre em algumas tradições teatrais, apesar da existência de um roteiro, da exigência de uma atuação apropriada à *situação* (GOFFMAN, 2002), da estipulação de fases que delimitam o início e o desfecho da peça, os rituais constituem *obras* relativamente “abertas”, continuamente recriadas em face do drama cotidiano, ou seja, do processo social vivido pelos participantes.

Turner (1987) situa as performances rituais no conjunto das performances culturais, que, enquanto mediadoras do drama social, têm a especificidade de articular o campo subjuntivo, e não indicativo, da comunicação. Performances culturais são sistemas de ação simbólica que participam da dramatização (representação) da vida sociocultural, como rituais (religiosos, cívicos, institucionais, *domésticos*), festas, carnavais e variadas formas de arte performática, ou seja, que envolvem uma apresentação presencial. São ações que representam ações, ou meta-ações. Contudo, é preciso ter em vista que, nas performances culturais, a representação não se dá pela simples imitação (*imitatio*) da vida cotidiana, mas por um processo de reflexividade.

Nos dizeres de Turner, a performance cultural reflete a sociedade através de um “espelho mágico”, que desloca, distorce, inverte, transforma e recria as imagens nele projetadas. Espelhos “constituídos de uma consciência reflexiva e dos produtos dessa consciência cristalizados em vocabulários, regras, em gramática

metalinguística, em meio aos quais performances novas e sem precedência podem ser geradas” (TURNER, 198, p. 22 [trad. Pessoal]).

Nessas representações da sociedade sobre/para si mesma, se abre um segundo significado do conceito de drama social, uma vez que o drama cotidiano converte-se em material para criação do drama representado, como ocorre nos rituais e nas artes.

Se a vida diária é um tipo de teatro, o drama social é um tipo de metateatro, ou seja, “uma linguagem dramática sobre a linguagem da atuação ordinária e mantenedora do status que constitui a comunicação no processo social cotidiano”. Em outras palavras, quando atores em um drama social “tentam mostrar aos outros o que estão fazendo...”, eles estão agindo conscientemente, exercitando o que Hockett chamou de uma modalidade peculiar de discurso, reflexividade, a habilidade de comunicar sobre o próprio sistema de comunicação (TURNER, 1987, p.76 [tradução pessoal]).

Transportados para o plano da comunicação simbólica, as ações, enunciados, objetos, papéis sociais, relações, o espaço-tempo, assumem características e significados que diferem dos que representam no mundo cotidiano. Segundo Turner, a reflexividade performativa é a condição em que um grupo social “muda, desdobra ou reflete em si mesmo, as relações, símbolos, significados, códigos, papéis, status, estruturas sociais, regras éticas e legais, e outros componentes socioculturais que constituem seus “eus” públicos” (TURNER, 1987, p. 24 [trad. Pessoal]). Nas performances culturais, ocorre um deslocamento dos papéis e das relações que os indivíduos desempenham nos períodos ordinários da vida social. Devido a este deslocamento, no ritual, como no teatro, o “mundo pode ser visto por um novo prisma, posição, perspectiva, ângulo” (DAMATTA, 2001, p. 67).

A representação do drama social nos rituais e em outros modos de performance cultural pode ser interpretada como uma moldura (*frame*) através da qual as “pessoas se tornam conscientes, ao testemunhar e frequentemente participar nessas performances, da natureza, estrutura, estilo e significados dados [*given meanings*] de suas próprias vidas como membros de uma comunidade sociocultural” (TURNER, 1987, p. 22). Nestes momentos, envoltos em uma atmosfera de excepcionalidade, os indivíduos permitem-se observar a realidade por outras “lentes”, assumir papéis que não desempenham cotidianamente, e, deste

modo, experimentam certo grau de distanciamento reflexivo sobre aquilo que normalmente fazem, pensam e sentem.

Neste sentido, Turner desloca as concepções do ritual como simples mecanismo de reprodução cultural e de introjeção de valores, ao defini-lo como um espaço de reflexividade onde a cultura age sobre si mesma. Se, por um lado, o ritual possui elementos estruturais, relacionados à forma e à função a que estão vinculados – a *passagem* entre papéis, o exercício da vida cívica ou religiosa etc. –, por outro lado, comporta elementos antiestruturais, pois estão sujeitos a sucessivas metamorfoses, relacionadas às mudanças histórico-sociais e à performance dos atores. Esta performance se realiza com maior intensidade no contexto que Turner, inspirado pela classificação de Van Gennep (1978), chama de *liminaridade*.

Nos ritos de passagem, a liminaridade corresponde ao período em que os participantes se encontram separados dos papéis que costumam desempenhar, dos lugares e relações que lhes são familiares, e submetidos a um contexto marcado pela indeterminação no que às tange “a localização dos estados e posições em um espaço cultural” (TURNER, 1974). Nesta fase, algumas normas sociais também são deslocadas, substituídas por normas rituais, que tendem a ser mais fluídas e indefinidas do que as prescritas na estrutura social. Tabus são feridos, relações, comportamentos e desejos que, em outros contextos, são reprimidos pelas convenções culturais, podem ser experimentados. Nas sociedades ditas tradicionais, a liminaridade configura o momento em que o iniciado lida com o isolamento da morada cultural e é “preparado”, através dos procedimentos rituais, para assumir uma nova posição no grupo. Precisamente por se tratar de um estado de insegurança e de incerteza, dentro de uma situação em que as ações estão imbuídas de forte carga simbólica (o ritual), a liminaridade exige dos participantes o desempenho de uma performance.

Os gêneros dominantes de performance na sociedade de todos os níveis de escala e complexidade tendem a ser fenômenos liminares. São performados em espaços e tempos privilegiados, separados dos períodos e áreas reservadas para trabalho, alimentação e sono. Você pode chamá-las de “sagrados” se quiser, desde que reconheça que eles são cenas de jogo (play) e de experimentação, assim como de solenidade e regras (TURNER, 1987, p. 25).

Richard Schechner (1985), na esteira intelectual de Turner, define as performances como “comportamentos qualificados” que assumimos em determinadas ocasiões, no palco ou na vida. Segundo o autor, a performance, em sentido amplo, não se resume a momentos extracotidianos, mas a todos os momentos da vida em que atuamos de acordo com uma moldura situacional, mas com certa margem de arbítrio pessoal (aproximando-se da interpretação proposta por Goffman). Segundo a caracterização de Schechner, as performances culturais:

1. São comportamentos alusivos, que expressam significados. Na performance, os atores não apenas fazem coisas, mas expõem aos outros o que fazem e como o fazem.
2. A performance envolve a representação de papéis alternativos ao “eu” público do ator, em espaços, ocasiões e para audiências específicas.
3. A performance lida com a contingência e o improviso (*freeplay*).
4. A performance é um comportamento ritualizado, permeado pela noção de jogo (*play*) simbólico. Por fim, a performance corresponde a um modo de agir altamente intencional e autoconsciente. O oposto do que no senso-comum chamamos de “agir naturalmente”. No mesmo sentido, DaMatta (2001) sinaliza que as ações rituais se caracterizam por um alto grau de consciência por parte dos participantes. O ritual exige do indivíduo uma atenção especial em relação às atitudes e seus significados. Uma participação marcada não apenas pela formalidade, mas pela intensidade, inclusive nos níveis físico e emotivo.

As performances rituais dizem respeito ao modo como os participantes se relacionam com a dialética entre estrutura e espontaneidade, previsão e improviso, que integra esses eventos. Têm componentes lúdicos (é permeada pela ideia de jogo), componentes formais (implica um desempenho qualificado) e componentes dramáticos (liga-se a uma narrativa). Possui, também, um potencial criativo, já que a performance não se limita a um comportamento programado, habilita escolhas e diferentes modos de apropriação dos roteiros culturais.

DaMatta (1997) aborda a presença dos fenômenos liminares em rituais vigentes em sociedades modernas, a exemplo das festas e do carnaval. A suspensão temporária dos parâmetros e hierarquias que regem a vida cotidiana produz espaços sociais alternativos, onde os grupos e indivíduos podem experimentar uma efervescência criativa no que tange às identidades e comportamentos. Neste

sentido, os momentos liminares possuem um potencial de liberação, ou mesmo de subversão de normas e valores. São momentos em que a balança entre estrutura e agência pesa para o lado da última e que os indivíduos podem, com sua performance, participar intensamente “em sua própria situação existencial” (TURNER, 1987, p. 103).

Contudo, há certamente uma diferença entre as performances culturais – realizadas nos rituais, esportes, jogos, brincadeiras, exposições artísticas etc. – e as performances realizadas na vida cotidiana. Turner assinala esta diferença construindo uma analogia entre a forma de comunicação implicada em cada performance e os modos verbais da linguagem. As performances culturais pertenceriam ao modo subjuntivo cultural, “que é o modo usado para exprimir suposição, desejo, hipótese, possibilidade etc., em vez de enunciar um fato, como o modo do *se fosse* [*were*]. Ritual, carnaval, festival, teatro, filme e gêneros performativos similares têm esses atributos” (Idem, p. 101).

As performances da vida cotidiana pertenceriam ao domínio indicativo da cultura, que é o domínio da comunicação “positiva”, ligado à enunciação das coisas e de fatos presentes. O modo indicativo da ação predominaria no cotidiano, quando a performance está sujeita a consequências diretas para a existência social dos atores. Podemos pensar estes modos também como pertencentes, respectivamente, aos domínios do sonho – desejo, profecia, utopia, imaginação – e da vigília, traduzível pela expressão algo tautológica “as coisas como são”.

Portanto, o ritual e as artes performáticas são tipos de performance cultural. Ambas guardam relação com o drama social e são, elas próprias, dramatizações deste. São reflexivas e metalinguísticas. Ocorrem em cenários e momentos separados do fluxo rotineiro, geralmente com algum planejamento. Lidam com elementos estruturais e com os fatores da indeterminação, da situação e da variação. Pertencem ao modo subjuntivo das ações e dos enunciados culturais, pois relacionam-se com a experiência através do simbólico.

A relação entre o drama social (vivido) e as performances culturais pode ser apreendida, segundo Turner, como uma relação dialética. Os rituais e as artes são constantemente modificados pelos atores no processo histórico e social, em função

do *distanciamento* temporal, das mudanças socioculturais, do acúmulo de novas imagens e enunciados na consciência dos atores e do conteúdo expressivo manifesto por eles em suas ações. De outra parte, as performances culturais produzem imagens, *códigos sensoriais* (LEVÍ-STRAUSS, 2007) e significados que perturbam as formas dominantes de pensar e sentir o mundo, leia-se, a sociedade.

“Separadas” por sua dimensão de negatividade ou subjuntividade, as performances culturais podem deslocar, transgredir, relativizar, criticar ou sinalizar possibilidades para a vida social. Possuem uma temporalidade própria: produzem as metáforas e metonímias onde se condensa o espírito do tempo (*zeitgeist*), citam e ressignificam elementos da história e da memória, projetam tempos não vividos, caminhos e desfechos possíveis para os dilemas contemporâneos. Algumas de suas imagens revelam-se proféticas, não sabemos nunca se por uma astúcia da percepção-intuição do artista (individual ou coletivo, no caso do ritual), ou se o drama da vida se deixa afetar pelo sonho da arte, do ritual, em um jogo de espelhos infinito, como o rei Cláudio confessa o assassinato de Hamlet tomado pela agonia catártica de ver seu crime encenado por atores em um teatro.

(...) performances culturais não são simples refletores ou expressões da cultura ou mesmo das mudanças culturais, mas podem elas mesmas serem agentes ativos da mudança, representando o olho com que a cultura vê a si mesma e o limite traçado no qual atores criativos esboçam os modos de vida [design of living] que pensam ser mais aptos ou interessantes (TURNER, 1987, p. 24).

As performances culturais são formas de reflexão inventiva dos dramas sociais, assim como, de outro modo, o são a antropologia, a história, a filosofia, a literatura etc. Uma característica fundamental das performances culturais reside no seu poder de mobilizar as emoções, uma vez que a relação dos indivíduos com os símbolos culturais é carregada de afetos. Como expõe Turner, “emoção e volição, assim como fria cognitividade” fazem parte de sua reflexividade. Neste sentido, diferenciam-se das formas primordialmente cognitivas de apreensão por envolver as dimensões do corpo, da memória, dos sentimentos – em uma palavra: da experiência. Pelas lentes da tragédia, da comédia, do melodrama, do incógnito, do absurdo, a realidade é “estudada” em suas aparências e aspectos profundos. Suas imagens são desdobradas, produzindo novas afecções. Foi Freud quem sinalizou que os artistas são exploradores do inconsciente, “já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (1996, p. 18).

Turner – assim como Benjamin (2002) e Lukács (2000) – sinaliza para a ligação ancestral entre os gêneros artísticos e as práticas rituais. Para Turner, as artes performativas têm sua origem, senão real, ao menos mitológica, no deslocamento espaço-temporal experimentado na liminaridade ritual. São fenômenos *liminoides* – sucessores dos estados liminares “em sociedades complexas de larga-escala, nos quais, em tese, a arte suplantou as performances rituais coletivas e obrigatórias” (TURNER, 1987, p. 29).

Assim como ocorre no período liminar dos rituais de passagem em sociedades tradicionais, os espaços e sujeitos liminoides encontram-se à margem e nos interstícios do fluxo social rotineiro. O conceito abarca várias formas de liminaridade em condições modernas: a experimentada em locais e por atores situados à margem devido a sua posição na hierarquia social, como moradores de rua ou de áreas muito pobres; a produzida por práticas de diferenciação cultural ou política, a exemplo dos festivais e “comunidades” hippies (TURNER, 1974); e a que se produz nos espaços onde performances culturais ganham corpo.

Neste ponto, o autor sinaliza que as performances artísticas estão fundadas na linguagem ritual, mas não podem ser consideradas como rituais, já que estes possuem formas instituídas culturalmente. As performances artísticas amplificam o potencial criativo presente nos rituais, pois estão ligadas ao processo de autoria, seja individual ou coletiva. São como simulações de rituais, ou manifestações de rituais inovadores, singulares. Estes proto-rituais podem ter roteiros e formas mais “fechadas”, como o teatro de tradição clássica e alguns tipos de concerto musical, ou abertas, como o *happening*, a performance (*performance art*), as correntes teatrais e os musicais de vanguarda etc. As performances artísticas, enquanto fenômenos liminoides, também promovem um tipo de suspensão da “dura realidade da vida” (DAMATTA, 1997), onde não raro se sonha com a transformação da própria ação social.

Há, portanto, uma zona de tensão na dialética entre arte/ritual e vida social. Muitas vezes, os primeiros ameaçam irromper sobre a última. Ambicionam extrapolar o domínio subjuntivo e alcançar a reflexividade plena, a intervenção direta no curso da realidade. O modo como governos autoritários se relacionam com a liberdade artística e com o controle dos rituais públicos é revelador desta tensão.

A relação entre o modo cultural indicativo e subjuntivo possui múltiplas vias, e a fronteira entre eles nem sempre é segura para os mantenedores do *status quo*. Uma sociedade que se pretende estática precisa abolir ou capturar o sonho, impedir o investimento de desejo e energia na suposição de outros mundos. A religião, as grandes mídias e a indústria do entretenimento podem ser mobilizadas como dispositivos para a captura da ação-imaginação, na medida em que produzem uniformidade e passividade no que tange à performance social. As artes, por sua vez, mesmo se influenciadas pelos dispositivos mencionados, são, por excelência, espaços de reflexividade e do devir, das formas e dos significados em transe. Envolvem não apenas o exercício do pensamento reflexivo, que Sócrates chama de maiêutica, como a autopoiese, ou seja, o processo pelo qual os indivíduos constroem seus valores, identidades e visões de mundo.

Deste modo, arte e ritual constituem *locus* para experiências significativas. Ao vestirem a experiência de formas, objetos, narrativas, sensações, compõem uma sintaxe que nos permite dar expressão às emoções e projetar caminhos. São como bússolas que nos auxiliam, enquanto indivíduos e sociedade, em nossa passagem pelas dimensões dramáticas da vida social. No Brasil, por exemplo, o carnaval é por vezes interpretado como uma forma de escape da realidade cotidiana que contribuiria para a conformação do “povo” face às contradições do sistema social brasileiro. No entanto, é difícil pensar o que seria de nossa sociedade sem as forças solares da alegria, da criatividade e da autoestima que o carnaval alimenta, sobretudo para os grupos sociais vitimados pela desigualdade socioeconômica, que fizeram da festa pública um campo de expressão e de reconhecimento cultural. Pode ser que a perspectiva “carnavalizada” tenha um papel importante em nossa agônica empreitada por uma sociedade mais justa, como apostam alguns de nossos poetas do samba.

A liminaridade é em si uma fase complexa. É frequentemente a cena e o tempo para a emergência dos valores profundos de uma sociedade na forma de dramas e objetos sagrados- às vezes a revalidação periódica de narrativas cosmogônicas, ou atos de santidade, bons ou heroicos, estabelecidos da moralidade, instituições básicas, ou modos de abordar os princípios e poderes transcendentais. Mas também podem ser o espaço e ocasião do mais radical ceticismo- sempre relativo, claro, a um repertório cultural de conceitos e imagens- sobre valores e regras cultivadas. Ambiguidade reina; pessoas e políticas públicas podem ser ceticamente julgadas em relação a valores profundos; os vícios, loucuras, estupidezes e abusos dos contemporâneos manejadores do status da alta política, economia e religião podem

ser satirizados, ridicularizados, ou condenados em termos de valores axiomáticos, ou esses personagens podem ser censurados por falhas brutais no senso comum. Geralmente, os rituais de crise tensionam os valores profundos, frequentemente exibidos a iniciantes como objetos sagrados, enquanto o comentário sobre a sociedade e seus líderes representativos são atribuídos a festas cíclicas em sua liminaridade pública (TURNER, 1987, p. 102 [trad. pessoal]).

As análises de Turner são de grande importância para a reflexão sobre a performance cultural em jogo no Hotel Spa da Loucura, mas a abordagem de suas características relacionais está ligada à contribuição de Erving Goffman. O autor fixa sua atenção nos rituais que fazem parte da vida cotidiana e do funcionamento das instituições sociais. Goffman (2002; 2011) sinaliza para a presença dos rituais em todas as situações que envolvem a interação face a face. Afasta-se, portanto, da concepção *durkheimiana* que associa o ritual aos momentos considerados especiais, sagrados ou separados do cotidiano, uma vez que reconhece, no fluxo rotineiro da vida, as características atribuídas por seus antecessores aos rituais sagrados: normas expressas e simbólicas que definem as *situações* (2002), roteiros mais ou menos flexíveis, encenação de papéis, performance verbal e corporal e divisão da interação em etapas que delimitam o início e o desfecho de cada encontro, atividade ou processo.

as sociedades, em qualquer lugar, se quiserem ser sociedades, precisam mobilizar seus membros como participantes autorreguladores em encontros sociais. Uma forma de mobilizar o indivíduo para este propósito é através do ritual; ele é ensinado a ser perceptivo, a ter sentimentos ligados ao eu e um eu expresso pela fachada, a ter orgulho, honra, dignidade, a ter consideração, tato e uma certa quantidade de aprumo. Esses são alguns dos elementos de comportamento que devem ser enxertados na pessoa se quisermos fazer uso prático dela enquanto participante da interação (...) (GOFFMAN, 2012, p.49).

As estruturas dramáticas da vida cotidiana são parte fundamental das instituições, da política e da vida cívica, bem como de todas as relações, por condicionarem os significados das ações e dos enunciados produzidos pelos sujeitos, que por sua vez modificam as estruturas dramáticas através de suas performances.

Neste sentido, Goffman (2002, 2011) retoma Durkheim para sinalizar a influência dos elementos formativos e coercitivos do sistema sociocultural e busca compreender a configuração destes elementos nos ambientes específicos de cada tipo de interação. Para Goffman, assim como para Turner, em suas últimas obras, a

todo momento em que se relacionam, os indivíduos se veem na necessidade de portar-se como se habitassem uma espécie de palco, onde suas ações são medidas com referência a papéis sociais a eles atribuídos. Os palcos e os papéis variam de acordo com o ambiente e as relações a que os sujeitos se engajam. Da articulação entre o conjunto de papéis e de rituais de interação compõe-se a vida social. Neste ponto, é possível estabelecer uma aproximação entre a perspectiva de Goffman e a chamada *micro-história* desenvolvida por autores como Carl Ginzburg, já que ambos lançam foco sobre o cotidiano para reconhecer os elementos do processo dinâmico a que o primeiro chamaria sociedade, e, o segundo, História.

Penso ser igualmente possível estabelecer um paralelo entre a noção de rituais do cotidiano em Goffman e a noção de dispositivo delineada por Foucault. Segundo Goffman, “qualquer tipo de poder deve estar revestido de meios eficientes que o exibam, e terá diferentes efeitos, dependendo do modo como é dramatizado” (2002, p. 220). Ao poder não basta o artifício da coerção. É preciso que o poder seja encenado e que esta encenação alcance algum grau de convencimento sobre os atores nela implicados. Se este convencimento é rompido, ocorre um descolamento entre a forma e os significados dos rituais de poder, que podem resultar em sua crise e transformação.

3.2. Teatro-ritual

Aprenda o mais simples!
Para aqueles cuja hora chegou
Nunca é tarde demais!
Aprenda o ABC; não basta, mas
Aprenda! Não desanime!
Comece! É preciso saber tudo!
Você tem que assumir o comando!

Aprenda, homem no asilo!
Aprenda, homem na prisão!
Aprenda, mulher na cozinha!
Aprenda, ancião!
Você tem que assumir o comando!
Frequente a escola, você que não tem casa!
Adquira conhecimento, você que sente frio!
Você que tem fome, agarre o livro: é uma arma.
Você tem que assumir o comando.

Não se
 envergonhe de perguntar, camarada!
 Não se deixei convencer
 Veja com seus olhos!
 O que não sabe por conta própria
 Não sabe.
 Verifique a conta
 É você que vai pagar.
 Ponha o dedo sobre cada item
 Pergunte: O que é isso?
 Você tem que assumir o comando.

(Bertold Brecht, *Elogio do Aprendizado*).

Retornemos ao Engenho de Dentro, Hotel Spa da Loucura. O que chamei de dimensão pedagógica, ou heurística, do método está ligada a dois tipos de atividade. De um lado, as oficinas ministradas pelos artistas em diversas áreas – teatro, performance, expressão musical, artes visuais, produção cinematográfica –, nas quais o saber-fazer artístico era compartilhando, resultando em grande número de produções. Como apontei anteriormente, o fato de as oficinas serem compostas por clientes e não clientes e de criarem oportunidades para que a exposição dos trabalhos a um público diversificado, dentro e fora do espaço da ocupação, constitui um diferencial em relação às oficinas terapêuticas normalmente encontradas nos CAPS. De outro lado, a dimensão educativa esteve ligada à atividade dos grupos de estudo, simpósios, cursos e debates lá promovidos, com a participação de artistas, cientistas, educadores e intelectuais vinculados à UPAC ou convidados pela ocupação.

No grupo de estudos, conduzido pelos próprios participantes do *Hotel* sob a coordenação de Vitor Pordeus, trabalhava-se com os autores referenciais do campo de reflexão da UPAC. Um paideuma, ou constelação teórica, que inclui autores de diferentes áreas do conhecimento, como Shakespeare, Amir Haddad, Artaud, Brecht, Eurípedes, Spinoza, Nise da Silveria (cujas iniciais formam o acróstico SHABESS, que dá nome a uma das oficinas), Carl Jung, Humberto Maturana, Paulo Freire, entre outros.

Os simpósios e debates, como o Curso de Psicopatologia, o Congresso Nacional da UPAC (ambos com edição anual) e o Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua, aconteciam dentro da área do instituto, na ala ocupada ou no espaço externo. Como de praxe em encontros desse tipo, o grupo se reunia em forma

circular, os expositores apresentavam suas falas e abriam um diálogo com os participantes, que aportavam perguntas, considerações, depoimentos. Durante as semanas do *Ocupa Nise*, movimento que acompanhava o congresso anual da UPAC, a agenda de debates era intensa e os encontros somavam mais de cem participantes, entre visitantes, clientes, internos e residentes. Intelectuais e artistas renomados como os sociólogos Heloísa Buarque de Holanda e Michael Hardt, o educador José Pacheco e o compositor Chico César, entre outros, visitaram a ocupação nestas ocasiões.

Nestes encontros, destinados à construção de conhecimento, as performances culturais estavam sempre presentes. A conjunção entre debate e performance se dava de modo bastante peculiar e um tanto difícil de descrever. Passava-se subitamente da conversa ao canto, à dança e à encenação, que por sua vez dialogavam com as ideias em debate. Passagens extraídas de um texto convertiam-se em versos musicais, originavam mantras entoados pelo grupo em melodias improvisadas, ligavam-se a outros versos, desdobravam-se em cenas. A interpenetração entre a dimensão cognitiva (do pensamento) e a dimensão expressiva (das performances) produzia uma atmosfera festiva para os debates, nos quais o processo de conhecimento era vivido sob o signo do tempo alegre (BAKHTIN, 1987).

Alguns clientes passaram a dedicar-se intensamente ao grupo de estudos para ler e discutir os autores, o que era especialmente significativo para aqueles que tiveram seu processo de formação afetado pelas interrupções provocadas por crises e internações. Alguns eram bastante cultos e compraziam-se em ter um espaço para este tipo de elaboração. Nas palavras de João Lima, ator do teatro de Dyonises, o objetivo da ocupação era fazer com que “o espaço seja cada vez menos um hospício até se transformar em uma universidade aberta e uma residência artística”.

O conceito de *pedagogia da autonomia*, formulado por Paulo Freire, era amplamente mobilizado nos simpósios e debates, nos quais se falava da necessidade de incorporar, às práticas de saúde mental, dispositivos dedicados à formação intelectual dos usuários. A criação desses espaços é considerada, pelos propositores da ocupação, um passo importante no sentido da conquista da autonomia e da cidadania defendida pela agenda da reforma psiquiátrica. Em instituições como os

hospitais psiquiátricos, a proposta de criar um espaço de produção do conhecimento é de todo atópica, *fora de lugar*, e mesmo as práticas da reforma avançaram pouco nesta direção.

Nas oficinas e eventos do *Hotel*, nas falas dos participantes, em pinturas ou em frases escritas nas paredes dos andares ocupados, a referência aos autores era constante. Suas frases e ideias davam origem a cantos, cenas teatrais, poemas. Assim, personagens como Shakespeare, Nise da Silveira e Spinoza assumiram uma presença quase arquetípica, ludicamente representada por bonecos de gesso que lembram os “bonecos de Olinda” dos desfiles de carnaval (um de Shakespeare, um de Galileu e um de Nise). Personagens cujas vozes pairavam pelos corredores do hospital, como se fossem nossos contemporâneos.

Passemos agora às dimensões artística e relacional do método, que comentarei à luz de minha experiência de campo como frequentador da oficina de ações expressivas. As oficinas eram realizadas no espaço do anfiteatro, localizado na área externa do hospital, próximo ao Chalé. No pequeno pátio de pedra entre as árvores, o cenário compunha-se de um varal com adereços (trajes de “fantasia”, capas coloridas, colares, máscaras, chapéus), uma mesa de som, um microfone, um amplificador e instrumentos musicais, como violão, cavaquinho, caixa e surdo. O grupo de participantes era formado por Vitor Pordeus, artistas residentes, agentes culturais de saúde, psicólogos, técnicos cuidadores, visitantes e um grande número de clientes, alguns dos quais internados no hospital. A oficina tinha um público médio de vinte a quarenta pessoas, era realizada duas vezes por semana e durava três horas.

No primeiro momento da oficina, estabelecia-se uma roda onde os participantes, doravante atores, conversavam um pouco e visitavam algumas ideias em torno da atividade, como forma de preparação. Em seguida, passava-se às dinâmicas corporais, quando os atores dançavam as músicas reproduzidas no amplificador. As músicas funcionavam como mediadores para a liberação expressiva dos corpos e para a interação cênica entre os atores. Nesta fase, os participantes se aproximavam, transpunham a timidez do contato interpessoal. Os corpos liberavam-se lentamente do modo “funcionário” de comportamento para adentrar o modo criativo, ou performático. No segundo momento da oficina, o

grupo passava às dinâmicas teatrais, nas quais realizavam a leitura dos textos e compunham as cenas que seriam apresentadas pelo Teatro de Dyonises. As cenas eram permeadas pela performance dos cantos coletivos ao som dos instrumentos tocados pelos atores. Tais cantos são, em sua maioria, compostos por artistas ligados à UPAC e abordam, em suas letras, temas como a loucura, a opressão, a esperança e o amor²².

Nestas dinâmicas, os *modos não-verbais de ação simbólica* (TURNER, 1987), mostravam-se potentes mediadores para a interação com os pacientes cuja desenvoltura corporal se encontra afetada pelo transtorno psíquico e pelos efeitos das medicações, especialmente aqueles afásicos ou com algum grau de comprometimento da fala. Os atores buscavam, de várias maneiras, estimular o envolvimento desses pacientes dançando ou encenado para eles oferecendo-lhes atenção e gestos de acolhimento.

A participação dos pacientes internados variava de acordo com a personalidade individual e com o estado de ânimo em que se encontravam. Por vezes, aderiam com facilidade às dinâmicas, dançando e participando das cenas. Quando estavam indispostos, ficavam pelo espaço a observar, eventualmente assentindo ao convite para juntar-se à roda. Mesmo quando não participavam diretamente, a presença numerosa e frequente dos internos na oficina demonstrava o interesse que esta lhes gerava. A dedicação dos atores em criar um ambiente de acolhimento, no qual os clientes sentiam-se incluídos e valorizados, fez da oficina um lugar de encontro e de formação de vínculos afetivos, inclusive de amizades que transbordaram o espaço da ocupação.

Uma das características do ritual de interação do Hotel Spa da Loucura é precisamente a de projetar um espaço de igualdade hierárquica e de dignificação das diferenças entre os sujeitos. De fato, era possível experimentar um rebaixamento dos muros simbólicos que, ordinariamente, se interpõem à comunicação entre os considerados loucos e os são. Propunha-se o exercício da *emoção do lidar*, sobre o qual versa a obra de Nise da Silveira. Um olhar atento às

²² Algumas das letras estão dispostas no anexo I da tese.

particularidades e potencialidades de cada pessoa em prol do desenvolvimento conjunto do grupo a partir das relações de cooperação.

Um aspecto sempre enfatizado era a necessidade de os participantes despirem-se da soberba de artista ou intelectual para fazer parte de um processo horizontal de relação e de produção. Tal proposta guarda semelhança com o conceito de *communitas*, utilizado por Turner para designar formas de relacionamento características de situações liminares, nas quais uma espécie de “comunidade alternativa” se forma entre os indivíduos. A *communitas* é definida como um tipo de experiência coletiva em que as normas, as hierarquias e as funções que balizam o relacionamento entre os indivíduos são alteradas pela condição de liminaridade ritual ou social (TURNER, 1974). No Hotel Spa da Loucura, o sentido de *communitas* repousava na diluição da estratificação, em termos de valor, dos sujeitos ditos loucos e não-loucos, bem como de diferenças tocantes à classe social e às identidades culturais.

Algo que me impressionou quando comecei a participar da oficina foi a energia que ela demandava. Para além do esforço físico das horas consecutivas de atividade corporal, havia o esforço criativo implicado nas performances e, não menos sensível, a intensidade do processo de interação. Muitas vezes eu cheguei à oficina com a mente ocupada com questões pessoais, dividido entre a presença na situação e certa distância contemplativa. Uma vez no espaço da cena, era difícil conservar tal estado ensimesmado, devido à profusão de estímulos que nos traziam para o plano imediato da relação. Se alguém se mostrava disperso, era parte do papel de Vitor Pordeus chamar-lhe a atenção e dar indicações, como faz um diretor de teatro.

Vitor Pordeus desempenhava a função de coordenador da oficina e do Teatro de Dyonises. Cabe lembrar que ele foi um dos idealizadores da ocupação e o intermediário entre esta e a rede da UPAC (da qual é um dos fundadores), sendo responsável por muitas das proposições que orientaram o projeto do Hotel Spa da Loucura. Proposições estas que se delinearão a partir de outras experiências (como as Escolas Populares de Saúde e o Laboratório Tupinagô de artes públicas), das quais também participaram os agentes culturais de saúde que integravam a equipe de Pordeus no Instituto Nise da Silveira. Além disso, ele atuava como médico no

hospital e acompanhava os clientes envolvidos nas atividades do *Hotel*. Sua figura reunia, portanto, diferentes papéis: idealizador/propositor, cuidador, ator, diretor teatral (título que ele próprio rejeitaria em sentido tradicional). Vitor assumira uma função de liderança para o grupo, que reconhece nele os atributos de um “guia”. Alguém que organiza e conduz o procedimento ritual e atua como mediador na produção de seus significados. Como escreve o antropólogo pesquisador Luciano Vianna em um artigo sobre o Hotel Spa da Loucura:

O método proposto e aplicado no Hotel da loucura (...) visa promover e despertar uma potência, em cada pessoa, de transformação e (auto)empoderamento em relação ao mundo e ao *outro*, tanto na direção da construção de uma noção de pessoa coletiva e quanto da reconstrução de cada individualidade. Para isso, é preciso que outra socialidade se (re) estabeleça nesse agrupamento de individualidade, ou seja, outra socialidade coletiva. Ela acontece em maior intensidade nos rituais feitos no Hotel, os quais assumem a forma do teatro, da dança e da livre ação expressiva de cada integrante. Esse teatro ritual é um conjunto de operações e de dispositivos mentais e corporais no qual o “todo” fala pelas “partes”. Contudo para essas operações alcançarem sua potencialidade total é preciso que *um* dos integrantes desse ritual direcione, oriente e catalise essas forças. Essa dinâmica e essa forma de organização social pode ser encontrada nas mais diversas culturas onde rituais são praticados (...) Nos teatros rituais que acontecem no Hotel, quem assume essa posição catalisadora do coletivo é o coordenador do Núcleo de Cultura, Ciência e Saúde, o médico psiquiatra Vitor Pordeus (...)²³.

Durante as performances, Vitor fazia observações, comentava o desempenho do grupo e de cada um e dava indicações sobre o que, a seu ver, poderia ser explorado ou mudado. No final de cada oficina ou apresentação teatral do Dyonises, o grupo se reunia para discutir sobre o “processo”, refleti-lo, avalia-lo, propor sugestões etc. Esses momentos eram chamados por eles de “sínteses”. Embora todos participassem dessa elaboração, a contribuição de Pordeus era recebida com atenção especial, pois a ele era confiado o papel de articulador do método. Parte deste reconhecimento está relacionado ao vínculo construído entre Vitor e os clientes do hospital e aos significados que o Hotel Spa da Loucura passou a ter para eles. Era ele que, na condição de médico, atentava para o desenvolvimento dos pacientes e para a dimensão terapêutica das atividades.

Comecei a frequentar a oficina de ações expressivas na condição de observador. Apesar dos insistentes convites para que eu participasse integralmente

²³ Citação do artigo “*Loucura Tem Método*”: um ponto de vista antropológico sobre as práticas terapêuticas utilizadas no Hotel da Loucura/ RJ, publicado em 2016 por Luciano von der Goltz Vianna. Disponível em /www.academia.edu/

das dinâmicas, hesitei em fazê-lo por avaliar que “de fora” eu perceberia melhor a situação, já que a atividade em si demandava concentração e energia. Alguma timidez pessoal contribuiu também para este raciocínio. Logo no início das visitas à oficina, nas rodas de conversa, apresentei-me como pesquisador (já que, nos saraus, havia participado como público e expositor), e recebi o aval do grupo para a realização do trabalho. Eu já conhecia parte das pessoas de outros eventos da ocupação, com as quais tinha vínculos de empatia. Durante as dinâmicas, minha participação se limitava a alguns momentos, em especial as performances dos cantos coletivos, por entender sua importância simbólica para a relação de pertencimento ao grupo.

Porém, após algumas semanas, senti que havia certo incômodo por parte de alguns participantes em torno da postura “voyeurista” que eu adotara. Percebi, através de alguns gestos e falas, críticas indiretas ao distanciamento que minha presença poderia sugerir e alguma desconfiança sobre minha contribuição para o coletivo. Começou em uma das sessões em que, após eu passar umas semanas ausente, um ator que eu não conhecia comentou que queria saber a opinião do grupo sobre quem ia aos encontros e “não participava”. Na oficina seguinte, ele se sentou no posto dentro da torre do chalé, que fica a uns três metros do chão, e passou um tempo a observar o grupo e a mim. Neste gesto, era como se me dissesse “você nos observa, agora eu observo você”, o que me fez sentir como um etnólogo *old fashioned*, que está na cena como se atrás de um espelho falso.

Duas críticas me chamaram particularmente a atenção. Uma quando, no meio de uma performance, Vítor enunciou “tem gente que está apegada ao papel de doutor, tira o jaleco e põe a fantasia! ”. Outra quando, também em cena, repetiu a frase “se você é ator, por que você não é ator? ”, passando rapidamente a vista por mim. Engenhosa sentença, esta última, que parecia perguntar-me, “se você quer agir, por que você não entra em cena? ”, ou, “se você está representando, por que não troca de papel?”, ou, em termos sociológicos, “se você é agente, por que não é ator?”.

Neste ponto, devo admitir que, a princípio, incomodava-me a ideia de não *poder não* performar. É possível que, ao notar que minha postura gerava estranhamento, tenha hesitado ainda mais em fazer-me “ator”, como se,

inconscientemente, quisesse forçar os limites da liberdade para traçar, analiticamente, as bordas formais da situação. Percebi que atitudes que denotassem individualismo, “reserva” ou *blasé* não eram consideradas apropriadas ao ritual de interação ali delineado. E que a presença corporal na atividade era fundamental para o estabelecimento do vínculo simbólico com o coletivo. Não bastava a afinidade que eu demonstrava com o projeto, as conversas, a empatia dos atores. Da participação nas performances dependia o reconhecimento do meu lugar no coletivo. Este era o meu rito de passagem.

É interessante que precisamente a performance fosse a medida da sinceridade da minha adesão. É natural que a presença de um observador que denotava grau de distanciamento de perspectiva provocasse este tipo de desconfiança, tendo em vista que tal observador tinha o propósito declarado de escrever sobre a experiência. A ambiguidade entre os papéis de nativo e de etnólogo revelou-se especialmente delicada no Hotel Spa da Loucura, onde a entrega pessoal e o entusiasmo eram intensamente valorizados.

Decidi, então, rever minha postura e integrar-me às dinâmicas, senão sempre, com mais frequência. Inclusive participei algumas vezes das apresentações públicas do teatro. Foi quando a suspeita sobre a ambiguidade do meu papel se desfez. O reconhecimento do grupo produziu em mim, de um lado, alívio e alegria, de outro, alguma preocupação sobre como conservar o *entrelugar* necessário, a meu ver, para conciliar paixão e crítica na pesquisa científica.

Este conflito apresentou-se como um desafio novo para mim, que, ao longo de minha formação como historiador e cientista social, nunca me havia proposto a escrever uma etnografia. Era a primeira vez que um objeto de pesquisa postava-se diante de mim em corpo e movimento. Em campo, conheci na prática a advertência teórica de que a etnologia é uma experiência sempre singular e que nem as mais finas ferramentas e instruções nos livram do risco dessa dupla aventura, de viver e conhecer o que se vive. Lembrei-me do belo ensaio de DaMatta, *O Ofício de Etnólogo, ou Como ter “Anthropological Blues”*, no qual ele divide a pesquisa etnográfica em três fases, teórico-intelectual, prática e pessoal ou existencial, e dispõe:

A fase final, a terceira, é a que chamo de *pessoal* ou *existencial*. Aqui, não temos mais divisões nítidas entre as etapas da nossa formação científica ou acadêmica, mas por uma espécie de prolongamento de tudo isso, uma certa visão de conjunto que certamente deve coroar todo o nosso esforço e trabalho. Deste modo, enquanto o plano teórico-intelectual é medido pela competência acadêmica e o plano prático pela perturbação de uma realidade que vai se tornando cada vez mais imediata, o plano existencial da pesquisa em Etnologia fala mais das lições que devo extrair do meu próprio caso. É por causa disso que eu a considero como essencialmente globalizadora e integradora: ela deve sintetizar a biografia com a teoria, e a prática do mundo com a do ofício. Nesta etapa ou, antes, nesta dimensão da pesquisa, eu não me encontro mais dialogando com índios de papel, ou com diagramas simétricos, mas com pessoas. Encontro-me numa aldeia concreta: calorenta e distante de tudo que conheci. Acho-me fazendo face a lamparinas e doença. Vejo-me diante de gente de carne e osso. Gente boa e antipática, gente sabida e estúpida, gente feia e bonita. Estou, assim, submerso num mundo que se situava, e depois da pesquisa volta a se situar, entre a realidade e o livro (DAMATTA In: NUNES, E. O., 1987).

O desafio se apresentava a mim na forma de algumas questões. Como escrever sobre uma experiência coletiva sem traí-la? Como lidar com a questão da autoridade, intrínseca à função de autor, quando se escreve a vida dos outros? De quem é a voz que aqui se grafa? Daquele que lá esteve, do duplo que o observava de dentro ou de um outro em devir, que se constrói no processo de desterritorialização da linguagem?

Uma questão um tanto prosaica, mas que me parece digna de menção, diz respeito à forma que encontrei para registrar as impressões em meu diário de campo. Hoje, como se sabe, a antiga maleta de ferramentas do etnólogo cabe na palma de uma das mãos e comporta um número virtualmente infinito de registros de todo tipo. Com o celular, eu tirava fotos, fazia vídeos, registrava as falas, os cantos, poemas, ruídos, entrevistas e escrevia pequenas notas textuais enquanto assistia às oficinas e apresentações. No caso das notas, optei por fazê-las no aparelho por achar que chamaria menos a atenção do que estar a observá-los com bloco e caneta em punho, como um avaliador. Porém, percebi, ou intui, que tampouco era de bom tom ficar “mexendo no celular” quando, no espaço, eu era o único a fazê-lo. Passei, então, a usá-lo apenas em alguns instantes e contar mais com a memória no registro dos encontros. Adotei a prática de, ao final das sessões, no caminho de volta para casa, gravar áudios com micronarrativas pessoais sobre o que se passara e guardar os arquivos em um banco. Enquanto escrevo, são os fragmentos desse diário de campo peripatético – descrições, ideias, insights, sensações –, somados aos “restos

do real” (fotografias, vídeos, registros sonoros), que compõem o acervo de memória das cenas que visito, revivo, recrio.

Um corpo em cena é um corpo presente, ouvi algumas vezes. Com efeito, ao participar das performances, experimentei a intensidade física e criativa que elas demandavam. Contudo, descobri neste esforço uma sensação de desanuviamiento mental fruto da concentração, que nos permitia suspender momentaneamente preocupações rotineiras e pousar nossas atenções no presente, o que talvez explique o alívio que provocava nos clientes. Havia também a sensação vigorante de compor, junto daquelas pessoas, uma performance que considerávamos politicamente significativa.

Uma noção frequentemente mobilizada na oficina era a do “teatro como método de cura”, baseada no que alguns autores chamam de *dramaterapia*. Vitor Pordeus sustenta que o teatro pode contribuir para o tratamento das doenças mentais porque envolve um exercício relacional e mobiliza a importância da ação e da comunicação, do “mostrar” e do “mostrar-se”. Pordeus sustenta também que o teatro auxilia os pacientes psiquiátricos a lidar com o peso das experiências difíceis, convertendo-as em matéria de criação e de produção discursiva.

A noção de “cura através do teatro” articulada pelo Teatro de Dyonises não deve ser interpretada como a pretensão de eliminar o sofrimento psíquico dos portadores de transtornos mentais, tarefa que se mostra, até o momento, irrealizável. A “cura” a que Pordeus se refere está ligada aos avanços verificados junto aos atores-clientes no que tange ao exercício da criatividade, da autonomia possível e à construção de uma rede de relações que tem como principal efeito terapêutico o enriquecimento da experiência social destes sujeitos. Com efeito, como abordarei no próximo capítulo, pude observar mudanças sensíveis nos atores ao longo dos anos que os acompanhei. Um segundo significado presente na noção de cura mobilizada por eles é o da “cura da sociedade”, relacionado à ideia de que o teatro público constitui um dispositivo de intervenção política, na medida em que põe à vista, através da representação dramática, a “loucura” da opressão social. Transcrevo algumas falas de Pordeus registradas em documentários produzidos sobre o Hotel Spa da Loucura:

O teatro é a vacina contra a loucura. Quanto mais loucura tiver, menos teatro tem. E quanto mais teatro, menos loucura vai ter. “Em tempos sombrios como os nossos, a loucura dos grandes deve ser vigiada”. É essa humanidade apocalíptica que nós enfrentamos, e que certamente é muito parecida com o cenário que Shakespeare encontrou em Londres no final do século XVI e início do século XVII. E esse homem fala: é a responsabilidade do teatro exibir espelho. Fazer o homem pensar. Mostrar o pior psicopata e o mais nobre artista. O poeta e o assassino²⁴.

(...)

A alquimia é a tradição médica (...). O médico é um ator, o paciente é um ator. A doença é uma performance, o atendimento médico é uma performance. A dramaturgia é a memória, é anamnese - juntar a memória. O diagnóstico é o espetáculo²⁵.

Ao comparar a loucura ao drama, Pordeus faz referência às ideias de John Wheir Perry, psiquiatra *junguiano* que foi colega de Nise da Silveira. Perry interpreta a crise esquizofrênica como um drama ritual de renovação, um rito de passagem que envolve três fases: ruptura, morte e renascimento. Não tive acesso à sua obra senão por comentadores e pela apropriação que dela faz Pordeus, logo, não pretendo aqui destrinchá-la. De todo modo, a comparação estabelecida entre crise mental, crise de vida e drama de renovação coincidiu com a interpretação que eu mesmo ensaiava no curso da pesquisa, inspirado pelas ideias de Turner. Segundo Perry, durante a crise psicótica, o paciente inicia uma espécie de jornada que possui um paralelo imaginário com o mito do herói clássico, que vai ao encontro do desconhecido, enfrenta o exílio e a morte e retorna transformado. Nesta travessia, o psicótico precisaria de um *outro* que escute suas visões e o auxilie no caminho de volta. Para Perry, o psiquiatra, ou psicanalista, cumpriria a função desse outro, que em outras sociedades é desempenhada pelo xamã.

A analogia feita por Perry guarda uma clara semelhança com a descrição de Turner sobre os elementos estruturais do drama social. Turner (2008) caracteriza o drama social como um momento crítico de conflito em uma sociedade e o divide em quatro etapas: ruptura, crise, ação reparadora e desfecho, que pode ser tanto a reintegração do grupo cultural (com alguma mudança) quanto a cisão (*scism*) do mesmo. Segundo Turner, o mesmo “roteiro” (inspirado, por sua vez, no modelo de Van Gennep sobre os *ritos de passagem*) pode ser encontrado em alguns rituais e

²⁴ Transcrito do documentário *Dyonises: Teatro Ritual de Dionisos a Spinoza* (2015), filmado por João Lima. Disponível em https://youtu.be/acaj8Xw_-ZA

²⁵ Transcrito do documentário *SHABESS - O método da loucura* (2014), filmado por João Lima. Disponível em <https://youtu.be/dk9cS77jNe0>

performances culturais, que são, como expus, dramatizações em torno do drama social, ou meta-dramas.

Se pensarmos, à luz de Perry e Turner, a experiência psiquiátrica (do paciente) como um drama ritual de renovação, o primeiro momento equivale à ruptura simbólica que separa o indivíduo do fluxo social. A crise corresponde ao estado liminar, quando o sujeito se vê às margens do grupo, apartado de sua identidade anterior, sem referências claras de como agir. A ação reparadora envolveria os tratamentos oferecidos aos sujeitos e as ações por eles empreendidas no sentido de superar a crise. O desfecho pela reintegração aconteceria quando o sujeito é reinserido às relações sociais e à cidadania, recuperando uma posição “localizada” no grupo, processo referido, no âmbito das práticas de saúde, como *desinstitucionalização*. O desfecho pela cisma ocorreria quando o sujeito permanece longos períodos em estado liminar, separado do convívio, seja encerrado em uma instituição (hospital psiquiátrico, asilo, prisão), seja através de outras formas de exclusão, como tornar-se um morador de rua.

A metáfora do drama ritual de renovação é interessante para se pensar a fronteira entre loucura e lucidez como uma diferença de intensidade, em vez de uma diferença ontológica. Todos atravessamos, em diferentes pontos de nossa trajetória, *crises de vida* (TURNER, 1974), passagens, rupturas, provações. Processos que nos desestabilizam e exigem de nós o exercício da *autopoiese*. Nestes períodos, marcados em maior ou menor grau pela condição de liminaridade, podem ocorrer rupturas agudas que nos façam perder o norte, o “controle da situação”.

Pensar a experiência da loucura como uma diferença de intensidade neste processo é importante para entendê-la como parte da vida humana, não como marca que alguns carregam por fragilidade ou má sorte genética. Neste ponto, há que se ter em vista que grande parte dos sujeitos em crise tem sua história marcada por experiências de opressão - de classe, gênero, etnia, sexualidade - e por contextos de alta instabilidade, social, familiar e econômica. Para estes, o drama de renovação é uma batalha que se trava contra “forças” que excedem a de qualquer indivíduo. Pois não se trata apenas de um processo de “adaptação”, como predicam algumas das vertentes comportamentais da psicologia, que investem no modelamento psíquico do indivíduo para que este funcione dentro da estrutura que lhe é imposta.

Pordeus afirma encontrar no teatro a forma ritual do drama de renovação. Em sua metáfora, a loucura é comparável ao drama trágico. Se o tema fundamental do último é a luta do indivíduo contra as “forças do destino”, a experiência da loucura envolveria uma batalha entre os sujeitos e o ciclo social do padecimento. Uma batalha que se trava ao mesmo tempo no espaço interno do ator (ou paciente) e no contexto em que ele age. Imbuído dessas noções, o Teatro de Dionísios propõe-se como um ritual de renovação cultural, no qual se encena a necessidade de os atores transformarem, com sua performance (no palco da vida), os rumos de uma tragédia anunciada. Trata-se, abertamente, de um teatro político, que tem como uma de suas finalidades a ideia de conscientização e de transformação social.

4. De chão e portões

4.1. Quarto ato: o método em ação

O segundo momento da oficina de ações expressivas era, como expus, dedicado aos ensaios do Teatro de Dyonises. As dinâmicas teatrais aconteciam da seguinte maneira: um dos participantes, geralmente Vitor Pordeus, fazia o papel de corifeu, marcando a abertura das cenas e a passagem entre elas com a enunciação do texto, que era repetido pelo coro dos atores em jogral (o “microfone humano”). A narrativa enunciada servia de mote (*leitmotiv*) para o improvisado dos atores em suas respectivas personagens, que poderiam variar ao longo do espetáculo. No que tange à atuação, a proposta era a de que os atores dialogassem, ao improvisar, com o espaço e as pessoas que compõem a situação, já que se trata de um teatro voltado para os lugares públicos. A proposta de “arte pública” do Teatro de Dyonises tem como referência o método de Amir Haddad, como expõem os atores em um artigo assinado coletivamente:

No campo do teatro, a nossa principal referência é o ator e diretor Amir Haddad, que contribuiu pessoalmente com a experiência do Hotel da Loucura. O Tá Na Rua, grupo que fundou em 1980, constitui experiência única nos campos do teatro, da performance e da linguagem no espaço público(...) A partir do estudo da linguagem do teatro de rua, sob a orientação e com a colaboração de Haddad, recorremos à definição do ator da *comédia Dell'Arte*, grande tradição europeia de teatro do fim da Idade Média e do Renascimento: “O ator é aquele que compõe o que apresenta, mesmo que seja no momento em que apresenta” (Rudlin J 1994). Com a exaustão das possibilidades cênicas da sala fechada de espetáculo, torna-se estratégico o desenvolvimento de uma linguagem adequada e eficiente para a ocupação dos espaços públicos. Após as experiências com o Teatro Oficina, que fundou junto com José Celso Martinez Correa e Renato Borghi (...), Amir percebeu que era necessário avançar ainda mais o desenvolvimento da linguagem teatral para que pudesse satisfazer seus anseios de democracia e liberdade dentro do teatro. Em 1980, Amir Haddad, junto com outros atores como Rosa Douat, Ricardo Pavão, Lucy Mafra e Betina Waisman, fundou o Grupo Tá Na Rua, dando origem a um trabalho sistemático de experimentação no campo do teatro e das artes públicas nos últimos 36 anos. E o Tá Na Rua desenvolveu coletivamente, sob orientação de Amir, uma linguagem para o teatro que se revela um reencontro com a própria tradição teatral, uma vez que leva o ator e o espetáculo para o espaço aberto, para as praças, ruas, espaços públicos em geral²⁶.

²⁶ Citação do artigo *Teatro como método de cuidado em saúde mental: experiência do Teatro de Dyonises*, de autoria de Vitor Pordeus, Marcia Proença, Francine Lemos, Paula Ferrão, João Lima, Edmar Oliveira, Mirian Rodrigues, Reginaldo Terra, Luciene Adão da Silva, Jaci Oliveira, Nilo

Além da influência de Haddad, o método do teatro de Dyonises apresenta uma bricolagem de várias noções ligadas ao chamado teatro de vanguarda, que buscarei sintetizar na forma de máximas. Teatro épico ou teatro político (Brecht): representação dos dramas sociais, conscientização e *estranhamento* da realidade social. Teatro como ritual de cura (Artaud), ênfase na espontaneidade criativa, na contingência e no improviso, em detrimento da repetição e do texto. Teatro do oprimido (Boal), mobilização da experiência dos atores para o realismo cênico. Abolição da “quarta parede”: os expectadores podem entrar em cena e agir na peça. Dionisismo: coletivismo, canto, dança, celebração da vida e das paixões alegres.

O repertório cênico do Dyonises construiu-se a partir do estudo e da “adaptação” de obras o de um conjunto de autores, cujas iniciais formam o acróstico SHABESS, como passou a ser chamado o programa teatral do coletivo. O acróstico também deu nome a uma das oficinas com edição anual, projetada como um tipo de curso intensivo sobre o método e os conteúdos desenvolvidos na oficina de ações expressivas e no grupo de estudos do Hotel Spa da Loucura. Era composta de sete encontros, cada dia dedicado a um autor. O conjunto de autores-chave foi assim descrito pelo coletivo:

O primeiro deles é o dramaturgo grego Eurípedes (480-406 a.C.), que entre várias tragédias nos legou *As Bacantes* escrita em seu exílio na Macedônia em 400 a.C., e que narra o retorno de Dionisos, deus do teatro, do vinho e da loucura em sua terra natal; o segundo conteúdo dramático é o ator francês e também paciente psiquiátrico Antonin Artaud (1896-1948), intenso estudioso do rito teatral, da alquimia, e das tradições culturais humanas, autor de diversas obras de indispensável valor ao psiquiatra-ator; o terceiro é William Shakespeare (1564-1616), com especial ênfase ao *Hamlet* conforme já debatido; o quarto é Bertolt Brecht (1898-1956) em *Vida de Galileu*, onde discute-se o teatro de uma era científica e um diagnóstico claro da situação política contemporânea. O quinto conteúdo dramático são Amir Haddad, Junio Santos e Ray Lima, os ancestrais vivos, com a arte que vai às ruas e às praças para praticar as performances públicas. A sexta dramaturgia é a própria Dra. Nise da Silveira, as canções e poesias de nosso repertório sobre ela, e finalmente a sétima fase dramática é Spinoza, a noção de totalidade, os gêneros do conhecimento, a alegria e o prazer como vocações do viver. As iniciais dos sete autores alinhados produziram o acróstico SHABESS, que na língua judia europeia ocidental quer dizer “Sábado” o sétimo dia, o dia de descanso, o dia de curar²⁷.

Sérgio, Matheus Lima, Maria José Moraes, Karina Mattos, Danielle Bargas, Linda Marina, Denise Andrade e Berenice Xavier. Disponível em www.academia.edu

²⁷ Idem.

A oficina SHABESS era referida por eles como um ritual de preparação de atores. De fato, cuidava-se de criar uma “atmosfera ritual” para os encontros, cujo cenário era formado por velas (a oficina transcorria no início da noite), estandartes, máscaras, fantasias, entre outros elementos cênicos. A presença constante da música, em especial o ritmo produzido pelos instrumentos de percussão, era parte dessa ritualização. Os autores eram abordados a partir de dinâmicas teatrais em que os textos eram lidos, encenados e desdobravam-se em cantos e danças coletivas. Passo a uma breve descrição da oficina dedicada a Artaud, extraída de meu diário de campo:

Éramos cerca de trinta e cinco pessoas na arena próxima ao chalé. Parte do grupo vestiu-se com as fantasias e máscaras do varal, Vitor usava um cocar enorme e uma ombreira de penas, à imagem de um xamã. Fizemos um círculo em torno das velas, alguns sentados, outros de pé. Vitor deu início à sessão com uma breve apresentação sobre a biografia de Artaud e sua importância para o teatro de vanguarda e para o movimento antimanicomial. Em seguida, fala sobre a comparação de Artaud entre o teatro e a alquimia e lê trechos da obra O Teatro e seu Duplo. Performamos o canto “coletivo ritual” ao som de caixa, bumbo e violão, dançando em volta das velas. Vitor fala sobre as incursões de Artaud entre tribos no México, sobre o período do autor em Bali e seu interesse pelo “teatro oriental” e declama mais algumas passagens do livro, como a famosa: “O teatro é o estado, o lugar, o ponto, onde se aprende a anatomia humana e, através dela, se cura e rege a vida”. Zezé faz um comentário sobre a mitologia do “povo cigano” e lê a descrição de uma das lendas em um livro sobre o tema. Vitor retomou a leitura de Artaud enquanto Jonas, cliente do hospital, cantava pontos de umbanda ao fundo, acompanhado pelas palmas e por um coro. Terminada a leitura, Jonas foi ao centro da roda, fez uma fala de cunho místico, envolvendo deus e Lúcifer e puxou mais um canto. Vitor comenta a fala de Jonas trazendo a ideia de totalidade na alquimia e nos princípios herméticos, e citou: “o que está em cima é como o que está embaixo/ o que está dentro é como o que está fora; tudo é duplo/ tudo tem dois polos/ os extremos se tocam/ todos os paradoxos podem ser reconciliados ...”. Performamos o canto “algo de alquimia a gente faz”, cujos versos dizem: “algo de alquimia a gente faz [repetidas vezes]/ nossas memórias ancestrais/ amor, grandeza, nos trará a paz/ a pedra filosofal no fundo do mar a nos guiar/ Jesus e Buda vão se contentar/ Laroyê, Ogunhê, Oxalá, Atotô, Epa Babá/ os alquimistas vamos chegar já/ algo de alquimia a gente faz”.

A performance dos cantos e das danças coletivas representavam os momentos em que o a dimensão ritualizante do teatro de Dyonises atingia maior intensidade. Nas apresentações públicas, era comum que vários dos observadores das praças se juntassem ao grupo. As danças poderiam assumir a forma de ciranda, com os participantes dançando lado a lado, a forma de cortejo, em que o grupo se deslocava pelo em fileira, ou uma forma “livre”, com os atores atravessando, em várias direções, o espaço circunscrito pelos corpos. Estas formas tinham relação

com o conteúdo dramático das cenas em que os cantos eram performados. As cirandas correspondiam aos cantos com a temática do cuidado com o outro e da união. Os cortejos correspondiam aos cantos ligados à ideia de movimento e de processo, irrompendo das cenas em que as personagens realizam ações. A dança “livre” ligava-se aos cantos marcados pela ideia de transe e de catarse, acionados em cenas de grande intensidade dramática, de apoteose trágica ou carnavalesca.

As canções podem, por sua vez, ser divididas em dois tipos: as que seguem uma forma linear, com versos e melodias bem definidas, marcadas pelo retorno de um estribilho, e as que possuem uma forma circular ou modal, marcada pela repetição das frases, que iam variando a partir do improvisado sobre uma mesma linha melódica. As primeiras assemelham-se à forma típica das canções autorais do que chamamos *música popular brasileira*, tanto em termos de letras como de harmonia musical. As últimas têm parentesco com as modas da música popular folclórica e com alguns tipos de canto-ritual baseados na repetição. Nestas, partindo de uma célula melódica e de um verso principal, como *o sonho da razão produz monstros, somos um círculo dentro de um círculo sem início e sem fim, ser ou não ser, eis a questão*, os atores improvisavam a continuidade da letra, entoando frases que são repetidas pelo coro. A repetição melódica e o coro produziam o efeito próximo de um mantra, no qual as palavras eram envoltas em uma espécie de *aura* ritual com propriedades simbólicas de enunciação ou mesmo de revelação, como ocorre em alguns tipos de performance poética.

Além dos cantos e das cenas teatrais, as performances eram permeadas pela declamação de textos literários, alguns dos quais também se transformavam em melodia e batucada. Deste repertório, considero o poema *Elogio do Aprendizado*, de Brecht, especialmente representativo para o grupo, pela recorrência com que foi performado e pelo efeito que produzia sobre a atenção da plateia, como muitas vezes testemunhei.

Entre 2013 e 2017, o coletivo encenou quatro espetáculos principais: *O Auto da Paixão de Nise da Silveira* (2012-2013), com texto baseado na vida e na obra de Nise da Silveira; *Hamlet, Loucura Sim mas Tem seu Método* (2014), baseado na peça de Shakespeare; *Deus e o Diabo na Terra de Fausto* (2015), inspirado em *Fausto*, de Goethe; e *Vai, Galileu!* (2017), adaptação de *A Vida de Galileu*, de

Brecht. O processo de composição das peças poderia durar meses de ensaio, nos quais a obra era adaptada a partir das ideias do grupo. Escrevia-se um roteiro que balizava a montagem das cenas, as ações em curso em cada uma, a entrada dos cantos e o núcleo textual, preservado do original, sobre o qual se desenrolaria o improviso.

Acompanhei as apresentações do teatro de Dyonises em cinco espaços: o Instituto Nise da Silveira, a feira livre do Engenho de Dentro, a praça Rio Grande do Norte (no mesmo bairro), a praça do Arpoador (em Ipanema) e a praça Cinelândia, no centro da cidade. Era interessante perceber como cada apresentação era distinta da outra, já que a reação dos observadores e a interação com os elementos situacionais alteravam não apenas o desempenho dos atores como o próprio roteiro da peça, podendo conduzir a diferentes desfechos. Cito um exemplo do que ocorreu na peça *Vai Galileu!*, cujo enredo trata do conflito entre o discurso científico, simbolizado pelo telescópio de Galileu, e o obscurantismo conservador exercido pela Igreja através da inquisição, tendo como subtexto a crítica social de Brecht ao fascismo. Na adaptação, o conflito incorpora outras dimensões, como a referência ao contexto contemporâneo brasileiro, representado no conflito entre a perspectiva, por assim dizer, esclarecida e democrática e o aparelho repressor das ideologias autoritárias.

A questão da crítica à igreja causou uma reação de desconfiança no público de uma das apresentações na praça do Engenho de Dentro, onde era comum a presença de pessoas de religião protestante que frequentavam uma igreja local. Na cena em que ocorre o julgamento de Galileu, parte das pessoas presentes endossaram o coro “queima, Galileu” contra os gritos de “vai galileu”, dos apoiadores do cientista florentino-carioca. Galileu terminou queimado essa tarde, para desconsolo do coletivo. Na mesma semana, porém, na praça do arpoador, em um domingo luminoso, Galileu teve melhor sorte. Na cena do julgamento, ocorreu de um grupo de capoeiras que estava no local se juntar à apresentação e o cientista foi resgatado pela ginga de meia-luas e rabos de arraia, ao som dos cantos e berimbaus. O próprio cientista entrou no jogo e derrotou seus inimigos a pernadas enquanto bradámos “vai, capoeira, vai Galileu!”.

Além dos espetáculos, o Dyonises realizava cortejos públicos, sendo o mais constante o *Celebração da Loucura*, que duas vezes ao mês percorria a feira livre do Engenho de Dentro pela manhã. O coletivo desfilava com suas fantasias e instrumentos musicais, acompanhados pelos palhaços da *Escola Livre de Circo* e pela fanfarra dos músicos da oficina “Roda Dialógica do Som” para “brincar” junto aos feirantes e à população do bairro. O cortejo seguia da feira para a praça e terminava no hospital, muitas vezes acompanhados por levadas de visitantes que resolviam segui-lo. Durante as semanas do congresso anual *Ocupa Nise*, eram realizados cortejos em outros locais, como a praça Cinelândia e a praça Tiradentes. Nestas ocasiões, os desfiles eram engrossados pelo público do congresso e contavam com mais de cem pessoas, que produziam nas praças uma espécie de carnaval. O bloco *Loucura Suburbana* também participava de alguns cortejos, com a sua banda de bateria, a “ensandecida”. Compartilho o relato de um dos cortejos que acompanhei na feira do Engenho de Dentro, extraído de meu diário de campo:

22/06/2016. Às dez da manhã, cheguei ao chalé para a “concentração” do cortejo, que hoje tinha o triste nome de “velório do Hotel da Loucura”. Após a exoneração de Pordeus, o grupo reminescente da ocupação decidiu pôr termo à experiência, com a ideia de manter as atividades do Teatro de Dyonises fora do hospital, em outra “sede”. Por essa razão, o cortejo representou hoje uma espécie de ritual de encerramento, além de um ato político contra a exoneração de Vitor. Éramos pouco mais de trinta pessoas, contando com o grupo da Escola Livre de Circo, que até poucos meses tinha parte de sua equipe hospedada no Hotel. As fantasias e os objetos cênicos misturavam a indumentária habitual do Hotel com elementos relacionados ao luto: trajés negros, véus, uma foice de plástico, maquetes simbolizando grandes caixas de remédios tarja-preta (aproveitados do cenário da peça sobre Fausto), um caixão de isopor escrito Hotel da Loucura. Apesar do clima de despedida, havia grande entusiasmo no grupo, cuja comoção se fazia sentir na força com que desempenhavam os cantos, as danças e as performances, acompanhados pela fanfarra de metais dos músicos da roda dialógica do som. O cortejo começou dentro do instituto, percorrendo cada um de seus espaços. Ao passar pelas enfermarias, o grupo fez coro chamando os pacientes que não estavam conosco e conseguiu que alguns deles fossem “liberados” para vir conosco, sendo recebidos com festa e reverência. Seguimos então para a feira, onde a performance brincante dos palhaços e atores do hotel fez seu carnaval. Entre “guerras” de bolhas d’água, duelos com legumes, frutas verborrágicas e toda sorte de chistes com os feirantes, impressionou-me a simpatia expressa das pessoas do bairro à nossa intervenção, mesmo quando beirava as raias do descontrolo, o que é em parte explicável pelo vínculo já construído entre a rede cultural do instituto e a população do “território”. Depois de algumas horas na feira, o cortejo retorna ao instituto acompanhado por alguns passantes e seus filhos, atraídos pelos palhaços. Na entrada do hospital, fomos instruídos, por alguns funcionários, a concluir o cortejo em determinada área do jardim. Depois de mobilizar o grupo para comunicar, com gravidade irônica, o pedido da direção, em um último gesto satírico de inversão, tomamos o caminho oposto ao aconselhado e novamente percorremos o jardim até o andar do prédio Casa do

Sol, onde ficava a ocupação. Ver o espaço cheio de novamente com os clientes-atores que nos marcaram, as cirandas, as cenas improvisadas, os estandartes, em contraste com as paredes novamente brancas (repintadas após a dissolução do Hotel), produziu em mim uma emoção profunda, de quem sente deitar uma quarta-feira de cinzas (nessa quarta-feira cálida de começo de inverno) sobre o carnaval fora de estação que sempre foi o Hotel da Loucura.

O aspecto da carnavalização era bastante presente nas apresentações do Teatro de Dyonises e nos cortejos do Hotel Spa da Loucura. Bakhtin (1987) sinaliza que, desde sua oficialização no calendário cristão baixo-medieval, o carnaval é praticado pelos grupos populares sob o signo do *tempo alegre*, vivido em oposição dual aos tempos do labor e do luto regidos pelas instituições políticas e religiosas. O carnaval é interpretado por ele como um reduto da perspectiva cômica no mundo medieval, dominado pelos valores trágicos do estoicismo cristão, portanto, um rito de *inversão* do cotidiano. A carnavalização produz uma situação de “exceção”, no qual o mundo é representado como comédia e drama e a perspectiva trágica é, em alguma medida, temporariamente suspensa.

DaMatta (1997) analisa os vários tipos de deslocamento simbólico que marcam o carnaval brasileiro enquanto ritual de inversão, como o que converte pessoas socialmente “anônimas” em protagonistas culturais e o que reinstaura, no imaginário de uma sociedade com valores aristocráticos, uma vaga utopia de igualdade, não pelo viés do individualismo, mas da *comunitas*. Um tipo semelhante de inversão foi praticada pelo Hotel Spa da Loucura, onde a *situação* hospital psiquiátrico foi convertida em espaço de celebração e os chamados pacientes fizeram-se atores de uma experiência.

Faço minhas as palavras de DaMatta, registradas em uma de suas aulas: há uma diferença significativa entre a representação do mundo como “vale de lágrimas” e sua representação como palco à luz das artes e do carnaval. O choque entre essas imagens traduz de maneira sensível a ressignificação espacial operada pelo Hotel Spa da Loucura.

Um último aspecto que gostaria de sinalizar sobre o Teatro de Dyonises reside na noção que poderíamos chamar, em referência à obra de Nietzsche (1992), de dionisismo. O próprio nome do coletivo compõe-se de uma aglutinação entre os nomes Nise e Dionísio. Além das cenas compostas a partir da peça *As Bacantes*, o

mito de Dionísio era tematizado em alguns cantos e performances do teatro, como este:

Ditirambo, Ditirambo (8x)

Dionísos não me deixa dormir,
 Ele me quer enlouquecer
 Ó Dionísos o que posso fazer?
 Dionísos me quer dançando
 Dionísos me quer cantando
 Ele me quer Dionisando.
 Nos quer agitando as memórias e tradições
 Nos quer celebrando a vida sempre a renascer
 Sempre a renascer
 Sempre a renascer
 Sempre a renascer

Ditirambo, Ditirambo (4x)

Dionísos nasceu de um raio
 e caiu na dança de onde eu não saio
 Dionísos deus dialético
 Vida e Morte
 Ressureição
 Bromio Baco Rumor
 Vinho e Teatro
 Liberação
 Dionísos requebra sua razão
 E faz acender a sua paixão
 Pisando o Vinho dessa Nação
 Pisando o Vinho Dessa Nação

Ditirambo, Ditirambo (...) ²⁸

Dionísio era representado, nessas performances, como símbolo do teatro, do delírio, da volição, da transformação, do corpo, do renascimento (ele, um deus renascido), da afirmação da vida face ao trágico. A perspectiva dionisíaca relacionava-se à “postura” carnavalesca e às noções de desindividuação e de transe que permeavam as performances coletivas. Tais noções eram mobilizadas em referência às ideias de Nietzsche (1992) acerca da dialética apolíneo-dionisíaca presente em determinados rituais e manifestações artísticas. Nos “ritos teatrais” do Dyonises, tal dialética era representada pelo constante trânsito entre os estados de

²⁸ Letra assinada pela Universidade Popular de Arte e Ciência. Disponível em <http://karinasmith-di.blogspot.com.br/2015/02/dionise-se.html>

pathos critativo (dionisíaco), pulsante nas cenas, e os estados de harmonia gerados pelo convívio, pelas cirandas e pelas rodas de conversas.

Com efeito, estar no Hotel Spa da Loucura produzia uma sensação mista de conforto e estranheza. Por um lado, o ambiente acolhedor da ocupação, a intensidade criativa das oficinas e saraus, a movimentação dos eventos, o entusiasmo dos participantes, a delicadeza com que os clientes, nossos anfitriões, nos recebiam. Por outro lado, imagens como as grades de uma enfermaria onde os internos se amontoam em um lamento dolorido, pacientes com visível necessidade de atendimento clínico e profundo isolamento social. Estar no *Hotel* era também lidar com “altos e baixos”, dias tranquilos e outros em que os atores se mostravam angustiados ou em processo de crise. Os vínculos estabelecidos com pessoas do grupo eram de grande importância nestes momentos, além, claro, da atenção médico-psicológica dos profissionais.

Uma anedota interessante para expressar a ideia básica do processo de interação que ganhou corpo no *Hotel* me foi contada pelo pessoal do coletivo Norte Comum. Quando chegaram ao hospital para ocupa-lo, a convite de Vitor, foram recebidos por ele, que lhes apresentou as dependências, os usuários do hospital e as diretrizes, por assim dizer, do projeto. Como não tinham nenhuma experiência no trato com pacientes psiquiátricos, os integrantes do coletivo perguntaram a Vitor como proceder, ao que esse respondeu algo como: “não sabe, pergunta, não tem diferença, você aprende no contato; esteja aberto, escute, relacione-se, que dá certo”.

4.2. Clientes, resistentes, atores

O encontro entre os ocupantes e os *clientes* do Instituto Municipal Nise da Silveira foi, como percebi em minha vivência de campo e ouvi de vários de meus entrevistados, o aspecto mais significativo do Hotel Spa da Loucura. Foi este encontro que fez do *Hotel* um *espaço outro* em relação tanto aos demais espaços que abrigam processos artísticos quanto aos espaços onde são praticadas oficinas de terapia ocupacional. Dois movimentos marcaram este processo de interação: o que levou vários tipos de produtores para o chão do hospital e o que deslocou os usuários dos serviços de saúde para fora daquele espaço, fisicamente, através das

atividades realizadas no exterior do instituto, e subjetivamente (ou simbolicamente), através das relações de afeto e de produção que estabeleceram com outras redes e outros espaços de vida.

Buscarei aqui transmitir um pouco das afecções envolvidas neste encontro, a partir das minhas impressões e das falas colhidas entre os demais participantes. Primeiramente, uma observação etnográfica se faz necessária. Optarei por não transpor, textualmente, as falas dos clientes, com exceção das que estão registradas no material disponível sobre o *Hotel* em vídeos, documentários, depoimentos, matérias de jornal etc. Há duas razões para esta escolha, uma relacionada à ética pessoal e outra à ética acadêmica. A primeira surgiu em uma entrevista com Lúcio, que foi o cliente com quem tive um contato mais intenso. Enquanto almoçávamos em um bar próximo ao Instituto Municipal Nise da Silveira, perguntei-lhe se poderia acionar o gravador de celular para registro da nossa conversa. Ele assentiu, mas, no decorrer da “entrevista”, pelo tom confessional e comovido que a conversa assumiu, Lúcio pareceu desconfortável com a gravação e com o que poderia ser publicado acerca de sua história de vida, apesar da confiança que eu sentia de sua parte. Desde então, dispensei a ideia de utilizar o gravador em minhas conversas com ele e com outros clientes. Além de incômodo, o registro se mostrou desnecessário, já que as conversas dificilmente seguiam um fluxo linear. Não era o meu interesse impor-lhes a forma de entrevistas, com perguntas orientadas e tempos estipulados para abordar cada questão, e sim acompanhar o curso de suas narrativas, relatos, pensamento, da forma como eles o conduziam.

A segunda razão, relacionada à ética acadêmica, está ligada à legislação existente sobre as pesquisas científicas que envolvem seres humanos, que estabelecem a necessidade da autorização prévia da pesquisa por um conselho de ética. Uma vez que esta pesquisa se realiza na área da Antropologia Social, disciplina que se caracteriza pelo estudo dos seres sociais, portanto, dos seres humanos, e que a legislação mencionada incide principalmente sobre o campo das ciências naturais, não estive ciente sobre a existência da legislação até o momento final do trabalho, após anos frequentando a ocupação. A informação chegou a mim de uma situação bastante particular. Em junho de 2016, três meses após a dissolução do Hotel Spa da Loucura, fui ao *instituto* para visitar Lúcio. Saímos para caminhar

pelas ruas do entorno do hospital, e, quando tomávamos um café na praça Rio Grande do Norte, Lúcio sugeriu que visitássemos o prédio Casa do Sol, que abrigava o *Hotel*.

Ao chegar, deparamo-nos com uma reunião envolvendo o novo coordenador do Núcleo de Ciência Cultura e Saúde, que assumira o cargo antes ocupado por Vitor Pordeus na Secretaria Municipal de Saúde, e os agentes de saúde, clientes e artistas representantes do Hotel Spa da Loucura. Nesta, presenciei a discussão de duas pautas, a questão do deslocamento dos clientes para as atividades que o coletivo remanescente do *Hotel* realizava fora do hospital e a divisão do material obtido e construído pela ocupação entre os seus próprios representantes e os da instituição. Tratava-se de uma reunião tensa, marcada pela luta pelo espaço que, desde a exoneração de Pordeus, levava ao fim da ocupação do hospital. Em dado momento, Lúcio, visivelmente abalado pela situação, pediu para que eu “fizesse uma fala”. Há tempos ele me cobrava, “você precisa falar mais, colocar as ideias que você tem, a gente está precisando de força”.

Assim, receoso de desempenhar um papel maior do que me cabia, mas encorajado por Lúcio e por outros clientes presentes, aos quais não queria desapontar, fiz uma breve exposição sobre o significado que a ocupação assumiu para os clientes, a energia de sua atuação, a riqueza das relações ali construídas e as nítidas mudanças que estas configuraram entre eles. Após a reunião, quando me encontrava em um bar do Engenho de Dentro junto aos colegas da ocupação, encontramos por acaso com pessoas da equipe do *instituto*, entre elas o novo coordenador. Uma destas pessoas se apresentou a mim perguntando-me sobre a pesquisa e comunicando-me a necessidade de que eu submetesse um resumo da proposta e uma parte do material escrito ao Conselho de Ética, para que avaliassem a viabilidade ou não da pesquisa. Àquela altura a pesquisa etnográfica já estava, por assim dizer, concluída. Em nome destas duas razões, uma de ética pessoal e outra de ética científica, evitei, ao longo da tese, a exposição direta das falas dos clientes e de especificidades de suas experiências por eles confiadas a nós, ocupantes. Optei também pela utilização de heterônimos ao citá-los neste ensaio, o que se mostrou um recurso interessante para comunicar, através da escolha de nomes dos nomes, algo da impressão que produziram em mim.

Certa vez, o ator e diretor Junio Santos usou a expressão *resistentes* para referir-se aos ditos pacientes, pronome do qual são merecedores. São inúmeros os relatos de horror sobre as vivências manicomiais. Eletrochoques, permanência em “quarto forte” (espécie de prisão “solitária” dos hospícios), jejum compulsório, alojamentos em más condições sanitárias, excesso medicamentoso, isolamento social profundo, silenciamento. Escutar esses relatos em sua presença direta, com a realidade que imprimem em narrativas minuciosas de imagens e sensações, com a clareza de consciência com que expressam os danos provocados por tais vivências, foi revelador, para muitos de nós, sobre a gravidade da questão da assistência em saúde mental. Chama a atenção que, até a segunda metade do século passado, a questão da vida dos pacientes psiquiátricos nos manicômios não era sequer colocada como preocupação pública. Os chamados “doentes mentais” não tinham nenhuma agência sobre o seu próprio tratamento. Do momento em que ingressavam nos hospícios, eram separados de sua cidadania e das garantias constitucionais e convertidos em *vida nua* (AGAMBEN, 2007). A invisibilidade imposta a estes sujeitos sociais fez dos asilos instituições totais, pequenas ilhas de *exceção* jurídica onde o Estado de direito e os valores humanistas formalmente defendidos pelas democracias ocidentais não penetravam. Uma invisibilidade construída, como nos lembra Foucault (1999) com a chancela do discurso científico, através de razões dispostas como de ordem técnica, científica, de saúde e de segurança pública, que são talvez a expressão mais sintomática do estabelecimento do biopoder.

Entre os usuários da rede de cuidados em saúde mental, ou clientes, que frequentavam o Hotel Spa da Loucura, encontravam-se pessoas com diferentes tipos de sofrimento psíquico e diferentes situações institucionais. Havia os que estavam internados nas enfermarias como pacientes temporários; os que acumulavam anos de internação prolongada ou que viviam nas moradias assistidas dentro do *instituto*; os que, após o processo de *desinstitucionalização*, passaram a morar em residências terapêuticas e a acessarem a assistência em regime aberto; e os que atravessaram experiências de internação prolongada mas lograram o restabelecimento do que o senso comum chama de “vida normal”, cujo atendimento rotineiro também se dava em dispositivos associados à Reforma Psiquiátrica, como os CAPS. Algumas dessas pessoas tornaram-se militantes da Luta Antimanicomial e participam ativamente das assembleias e mobilizações do movimento.

Ao longo dos anos da ocupação, assistimos a mudanças notáveis no ânimo e na performance cotidiana dos clientes. Foi interessante acompanhar a construção dos vínculos que permearam o processo de interação de cada um deles. Processos marcados pelo desenvolvimento de modos de comunicação e de troca simbólica específicos a cada sujeito, que foram se delineando de forma relativamente orientada pelos profissionais de saúde mas com larga medida de intuição e espontaneidade por parte dos envolvidos na interação.

No caso dos clientes há muito isolados e dos que são considerados possuidores de grave comprometimento psíquico, a mudança se fez sentir pela assiduidade de sua presença nas oficinas e encontros da ocupação, pela satisfação que demonstravam em alguns momentos das atividades, pelo interesse e pela articulação de capacidades expressivas, fosse através do verbo, da expressão corporal ou da arte. Muitos puderam diminuir substancialmente o uso de fármacos e experimentaram significativos avanços no tratamento, como eles próprios afirmaram em conversas conosco e nos diversos registros documentais sobre o *Hotel*. Carolina pôde prescindir dos medicamentos e retomou os estudos após mais de vinte anos de havê-los interrompido. Simone deixou a internação e passou a viver em uma residência terapêutica, teve sua medicação reduzida, voltou a escrever textos (pensamentos, crônicas, poemas) e conquistou a independência para deslocar-se pela cidade. Miguel, que, segundo ele próprio, costumava passar dias na rua sem destino, acompanhado de um “cachorro e uma bola”, estabilizou sua rotina e alugou uma casa. Ivone, Ulisses, Carlinhos e Bernardo, que antes ficavam a maior parte do tempo isolados dentro do instituto, sem comunicar-se, faziam-se presentes em todos os encontros, interagiam, cantavam, dançavam, atuavam cenicamente, relacionavam-se.

A formação de uma rede de relações de afeto e de produção, o espírito cooperativo das oficinas e o estímulo trazido pelos eventos e seu público ensejaram o desenvolvimento de diversas potencialidades entre os participantes. Muitos clientes passaram a dedicar-se com entusiasmo ao teatro. Os que se interessam pela escrita, como Simone e Caio, produziram textos e poemas que eram incluídos no jornal da ocupação e recitados nos eventos. Miguel, que além de atuar é compositor, passou a apresentar-se com frequência nos espaços ocupados e gravou um álbum

que se encontra disponível em plataformas virtuais. Alguns de seus temas tornaram-se verdadeiros hinos nas festas e apresentações do *Hotel*, pela criatividade das composições e pela forma única com que ele as *performa*, com a energia de um puxador de escola de samba e o carisma de um *showman*. Carolina viu crescer o público de suas empadas de queijo e afirma ter se curado através do teatro. César, que vive há muitos anos em uma moradia assistida no hospital e tem dificuldades de locomoção, tornou-se uma figura central do Teatro de Dyonises e viajou para diversas cidades para performar junto ao coletivo.

O desenvolvimento expressivo dos clientes fez-se acompanhar, em muitos deles, por mudanças relacionadas a *representação do eu* (GOFFMAN, 2002) como a escolha das vestimentas e a atenção a aspectos da aparência pessoal. Atribuo tais mudanças ao convívio com novos atores e *situações* (idem), uma vez que o processo de construção dos “eus” representados pelos atores sociais depende de suas interações com *outros*. O investimento subjetivo dos clientes nos elementos de sua performance cotidiana é revelador da busca de escolhas, pequenas que pareçam (como vestir-se e maquiarse), ou seja, a busca pela agência. O reconhecimento e a valorização, por parte do grupo, das singularidades desses sujeitos mostrou-se fundamental para este processo.

A aproximação com os clientes foi, para nós participantes, uma experiência transformadora do modo como pensamos e sentimos as formas de alteridade a que chamamos, em um espectro amplo e mal definido, de loucura. Das relações com os clientes, a que mais me marcou foi a que surgiu entre mim e Lúcio. Começamos um diálogo em julho de 2015, após a realização de um dos encontros da Oficina SHABESS. Lúcio tem um pouco mais de sessenta anos, um corpo franzino e uma delicadeza de movimentos que dá a impressão de que cada gesto nasce de um fino equilíbrio de forças. Neste primeiro contato, ele demonstrou grande interesse por minha pesquisa, perguntava sobre as ideias, o método, a narrativa. Por alguma via, nossa conversa enveredou para a fenomenologia e para a linguística, enquanto eu me deslumbrava por seu vocabulário e sua agudez de pensamento. Quando perguntei sobre ele e sua história, disse-me que estava cansado e que seguiríamos a conversa em outro dia. Algumas semanas depois, encontramos-nos na oficina de ações expressivas e, ao final desta, caminhamos juntos ao ponto de ônibus. Nesta

ocasião, descobrimos o interesse comum por poesia e ele me comprometeu a levar alguns poemas meus para sua leitura. Antes de nos despedirmos, descreveu-me suas numerosas técnicas de cuidado e equilíbrio pessoal, que incluem aspiração de eucalipto, meditação, alimentação a base de arroz, frutas e vegetais, mínimo de “hipertensores” (sal, açúcar e cafeína) e leitura. “Qualquer leitura”, disse-me ele, porque não se lê apenas pelo conteúdo, mas para movimentar as sinapses e exercitar o “músculo da linguagem”.

Na semana seguinte, cheguei à oficina com um atraso de quarenta minutos. No caminho, recebi uma mensagem de Glauce, psicóloga integrante do *Hotel* com quem desenvolvi uma amizade, dizendo-me que Lúcio perguntava por mim. Assim que cheguei, Lúcio pediu licença ao grupo, destacou-se da oficina e abordou-me dizendo que achava que eu havia esquecido o nosso combinado, e cobrou-me a amostra dos poemas. Entreguei-lhe quatro resmas que ele leu concentradamente durante cerca de vinte minutos, sentado na mureta do anfiteatro. Em seguida, convidou-me para sentar com ele e fez um longo comentário sobre os textos, destrinchando seus temas, citando outros autores, tecendo observações sobre a linguagem e as intenções que ele percebera no modo como eu a dispus. Perguntou-me sobre o porquê de algumas escolhas, o que eu pretendi com este ou aquele verso e recitou-me algumas passagens. Chamou minha atenção como ele demonstrava-se agradecido por eu haver lembrado do combinado e o quanto a palavra escrita parecia preciosa em suas mãos, digna do máximo cuidado. Pediu-me para ficar com as folhas, ao que eu respondi que eram para ele, e as guardou em uma bolsa de pano.

Depois de alguns meses sem encontra-lo, nos quais eu reduzi a frequência de minhas visitas, retomamos o contato em maio de 2016. Adotamos o costume de caminhar pelo bairro ao final das oficinas ou em dias em que eu ia unicamente para encontra-lo. Nessas conversas, falávamos sobre arte, história, filosofia, e, claro, sobre o Hotel Spa da Loucura. Lúcio evitava falar de si mesmo. Uma tarde, confiou-me sua história em uma narrativa bastante comovida. As vivências da pobreza econômica, a faculdade de línguas que teve de abandonar, os conflitos familiares, as internações, seu contato com a doutora Nise da Silveira, sua luta pela saúde.

A esta altura, a ocupação estava em processo de dissolução e Lúcio me dizia que eu deveria me expressar mais no grupo, “colocar-me” com mais vigor. E

comentava aspectos da minha personalidade, forma de trabalho, de expressão, com uma intuição impressionante. Foi interessante experimentar este giro de papéis, pelo qual o antropólogo acessa uma análise da sua performance como ator e torna-se objeto daqueles que pretende analisar. As conversas com Lúcio foram de grande importância para a reflexão sobre a responsabilidade implicada em minha “posição” de interprete e narrador da experiência. Uma responsabilidade que já não era apenas com uma causa, mas com pessoas concretas que depositaram em mim confiança e expectativa. Com seu apreço pela linguagem e pelo pensamento, Lúcio me pôs de vez *dentro* deste texto, investiu de sentido uma arquitetura de ideias que se movia com dificuldade, receosa do chão movediço das palavras.

A ocupação do Hotel Spa da Loucura foi encerrada em julho de 2016. O estopim para o seu fechamento foi a exoneração de Vitor Pordeus do cargo de coordenador da Secretaria Municipal de Saúde, que o vinculava ao Instituto Municipal Nise da Silveira. A justificativa da nova gestão para a exoneração foi a mudança de Pordeus para a cidade de Montreal, no Canadá, onde se encontra para completar o seu doutoramento em psiquiatria a convite da *McGill University*, com pesquisa baseada no *Hotel Spa da Loucura*. Diante deste fato e das resistências encontradas pelo projeto por parte dos gestores públicos e da direção do hospital (que, a partir de 2015, buscou reduzir progressivamente o número de hóspedes), o grupo decidiu pôr fim à ocupação.

Atualmente, em 2017, o coletivo remanescente do Hotel Spa da Loucura fundou uma nova sede, localizada na casa de uma das atrizes, onde o Teatro de Dyonises se reúne e ensaia para as apresentações que continua a realizar semanalmente na Praça Rio Grande do Norte. Os atores usuários dos serviços mantêm-se ligados ao grupo, frequentam as reuniões e participam das ações do coletivo. Os que estão internados ou moram no Instituto Municipal Nise da Silveira são buscados pelo coletivo para os ensaios e apresentações e depois levados de volta. Para isto, dependem da autorização dos profissionais do instituto e de um técnico dos serviços que se responsabilize pelo deslocamento do paciente, fator que por vezes impossibilita os clientes internados a participarem dos encontros. Pordeus mantém contato constante com o grupo através de chamadas telefônicas e por *Skype* e passa alguns meses do ano na cidade para participar das ações.

Caminho para o final deste relato com a menção de minhas últimas visitas ao instituto após o fim da ocupação, por considera-las representativas da ressignificação espacial por ela operada. Em uma dessas visitas, dirigi-me até o espaço de convivência onde estava sendo realizado um encontro musical. Ao lado de uma funcionária incumbida de acompanhar-me, adentrei a sala do encontro e deparei-me com a apresentação de um cantor e um tecladista, que “tocavam” músicas populares para uma plateia de pacientes sentados. Ao final do encontro, deixei o lugar com a nítida impressão de que o evento estava sendo feito *para* os pacientes, não *com* eles, menos ainda *por* eles. Era profunda a diferença entre o que testemunhei no Hotel Spa da Loucura e o espaço que acabava de deixar. A este faltava-lhe o processo criativo envolvendo os clientes; a presença de outros atores a imprimir no espaço uma abertura de sentidos; a existência de um projeto que alimentasse o encontro de significados e de potência de imaginação. Em uma palavra, faltava-lhe a ação. A sensação de um espaço em movimento, que parecia dilatar-se pela transformação de seus usos e pelos fluxos de novos praticantes, dava lugar à conhecida melancolia das instituições psiquiátricas, cujos portões são, mais do que uma barreira física, um fosso social e temporal. Apesar da existência de espaços culturais, como o Espaço Aberto ao Tempo e o Museu de Imagens do Inconsciente, e de práticas “reformadas” no instituto, voltava a pairar sobre ele a nuvem do isolamento, reveladora das cores cinzas do que nele resiste do velho asilo.

No dia 12 de julho de 2016, pouco após o comunicado oficial do encerramento do Hotel Spa da Loucura, visitei o instituto para observar o espaço e tentar encontrar os clientes que conhecia. Passei pelo anfiteatro e pelo Chalé, onde sabia estar guardado o material do *Hotel*, mas não encontrei nenhum conhecido. No caminho que leva do jardim ao prédio Casa do Sol, perto de uma das enfermarias, encontrei dona Tereza, uma senhora moradora e cliente do instituto. Disse-lhe que ia para o Hotel Spa da Loucura e ela pediu que eu a acompanhasse até lá. Tereza tem dificuldade para andar, então tomou meu braço e fomos vagarosamente, enquanto ela me dizia que achava o *Hotel* legal e perguntava-me a cada tanto por sua mãe, se ela viria naquele dia, se estava presa no trânsito. Na fachada da Casa do Sol, estava Ulisses sentado no chão com uma sacola cheia de coisas que ele às vezes carregava como se fosse uma bagagem. Quando nos aproximamos, ele sorriu e estendeu a mão, gesto que fazia repetidas vezes durante as oficinas e eventos do

Hotel e que marca o seu modo não verbal de comunicação. Um agente de segurança informou-me que o terceiro andar estava fechado. Despedi-me de dona Tereza dizendo que o pessoal não estava e a vi dar volta sobre si e retomar o passo lento. Ao subir, notei que as paredes das escadas haviam sido pintadas de branco, restando apenas algumas das pinturas e frases que abriam o caminho da ocupação. Passei pelo terceiro e quarto andares, onde ficava o *Hotel*, e dei com as portas fechadas e o silêncio. No quinto e último andar estavam as duas alas da enfermaria, masculina e feminina, trancadas como sempre. Minha sensação era a de percorrer um espaço fantasma, fora do tempo. Lembrei do batuque e das vozes que reverberavam pelas escadas, das muitas vezes que sentamos em círculo, nos saraus e debates, lotando os salões de corpos presentes, mais ou menos fragmentados, mais ou menos perdidos, mas *juntos* de algum modo. Lembrei das cirandas, das rodas de violão, dos quartos cheios de hóspedes a cada setembro para o Ocupa Nise, mês da primavera do Hotel Spa da Loucura. Dos shows de Miguel, do teatro dionisíaco encarnado em César, Caio e Carolina, através dos quais Shakespeare, Eurípedes, Goethe e Brecht romperam as poucas janelas do velho pavilhão de claustro e nada. Desci as escadas como quem deixa uma ruína. No térreo, encontrei um dos agentes de saúde que participava do Hotel Spa da Loucura e perguntei-lhe sobre o espaço. Disse-me que as atividades culturais estavam acontecendo em outro lugar (o mesmo que descrevi no meu relato anterior) e que a Casa do Sol estava provisoriamente desativada, até que a direção planejasse novas agendas para o espaço. Em meu caminho de saída, despedi-me de Ulisses com um aperto de mão, que ele segurou por mais tempo, desta vez sem o habitual sorriso.

A ocupação do Hotel Spa da Loucura surgiu da urgência de se combater o isolamento dos usuários do sistema de saúde mental. Da necessidade de um espaço onde “fazer a diferença”, dia a dia. De um espaço onde a arte encontre a vida cotidiana, onde outros rituais – de interação, de arte, de política, de saúde – ganhem forma e movimento. O seu chão foi o espaço liminar de um hospital, sítio dos que estão fora de lugar, tempo dos que escapam ao tempo. Um espaço desde sempre heterotópico, como sinaliza Foucault (2009) sobre as “clínicas psiquiátricas”, consideradas por ele como *heterotopias de crise e de desvio*. Mas que, pela intervenção dos ocupantes, transformou-se em outro tipo de heterotopia, que

gostaria de chamar, inspirado pela metáfora de Foucault, de *heterotopia de navegação*.

E se se imagina, enfim, que o barco é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado sobre si e é entregue, ao mesmo tempo, ao infinito do mar, e que, de porto em porto, de bordo em bordo, de bordel em bordel, vai até as colônias buscar o que elas guardam de mais precioso em seus jardins, vocês compreenderão por que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até nossos dias, ao mesmo tempo não só, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que eu falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio, essa é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos definham, a espionagem substitui a aventura, e a polícia, os corsários (FOUCAULT, 2009, p. 421-422).

Considero a experiência do Hotel Spa da Loucura uma expressão interessante do espírito das *ocupações* contemporâneas. O que tornou esta experiência possível foi a reunião de sujeitos vindos de diferentes campos de atuação que encontraram um motivo para estarem juntos, um espaço e um fazer. Pois imaginaram que algo poderia ser feito e foram descobrir, na prática, o que fazer e como. Pois, mesmo sem ter as respostas, os mapas, seguiram este impulso de muitos nomes – vontade, necessidade, desespero, esperança-, o impulso para a ação. Termino este relato com uma pequena coletânea de frases ditas pelos clientes participantes da ocupação, transcritas a partir do documentário *Hotel da Loucura - gênese*²⁹.

Agora eu to mais calma, todo mundo ta me elogiando, todo mundo fala “você ta bem, L.”/ Curou, curou e muito, curou e muito.../ começou a melhorar tudo, porque eu fui fazendo as atividades (...), eu canto, eu danço/ as músicas me deixam tranquilo, e as danças/ é um ritual, sabe? O teatro é uma coisa espiritual (...), é um ritual/ Aqui tem todo um espaço de liberdade, todos são bem-vindos e o quão alegre ficaria a doutora Nise se ela pudesse estar aqui/ o poeta acredita que os guerreiros serão aqueles que, em um futuro próximo lutarão (palavra ingrata) com a razão, o afeto e a amizade, influenciando na transformação do mundo/ O que eu mais relevo em tudo isso é poder ajudar outras pessoas, é poder dar sentido à vida mesmo que a vida mesmo que a vida possa se fragmentar/ Eu me tratei e tenho estado aqui como voluntária e eu vejo as pessoas “voltarem” através da música, através da arte, através da dança/ Loucura sim, mas tem seu método, era isso que o Shakespeare falava/ Aqui existem momentos felizes.

²⁹ Documentário dirigido por Mariana Campos e Raquel Beatriz, disponível no Youtube.

Saída: mapas da ação

Dirijo meus passos de saída da ocupação do Instituto Municipal Nise da Silveira retomando a pergunta que conduziu-me até este ponto, na tentativa de traçar um mapa fragmentário, *claroscuro*, dos percursos aqui delineados. A pergunta a que me refiro encontra-se formulada por Goffman (2011) no título *Onde a ação está* - referente ao último capítulo de *Ritual de Interação: ensaios sobre o comportamento face a face* - ao qual acrescento o signo interrogativo.

Penso que um dos problemas decisivos para os pensadores sociais que se entendem como participantes de um mundo concreto reside na questão da ação, ou, nos termos em que dispôs Agamben (2014b), no problema daquilo que podemos, do que não podemos e do que *podemos não fazer*. A pergunta sobre o que podemos conduzir ou se faz anteceder pela pergunta sobre quando/onde estamos. A questão foi antes formulada em termos de tarefa histórica, com a filosofia moderna do sujeito que venta do iluminismo ao marxismo. À imagem de uma ferrovia cuja solda guia o carrilar de um trem veloz, os projetos modernos assumiram a forma de marchas para o progresso, ou, como define Octavio Paz (1984), para a *colonização do futuro*.

A modernidade foi, como observa Sloterdijk (2002), o tempo das utopias cinéticas, ou seja, dos destinos ideias, situados no futuro, em nome dos quais se empreenderam processos de *mobilização infinita*. Infinita tanto por seu sentido expansivo no tempo e no espaço, quanto pela duração ilimitada da mobilização, uma vez que o progresso pode ser definido como “movimento para mais movimento, movimento para uma capacidade de movimento incrementada” (SLOTERDIJK, 2002., p. 33). Haveria, portanto, um sentido ao mesmo tempo teleológico e tautológico na ideologia moderna do progresso, cuja finalidade é a de produzir sempre mais movimento para mais progresso e mais modernidade. Por esta razão, Sloterdijk define a ontologia da modernidade como “puro ser-para-o-movimento” (Idem).

Efetivamente, a Modernidade definira-se, desde o princípio, também por conceitos cinéticos, porquanto caracterizava como progressiva e progressista a sua forma de execução e de realização. Progresso é o conceito de movimento, através do qual a consciência ético-cinética própria dos tempos modernos se exprime em voz mais

alta e, em simultâneo, se dissimula hermeticamente. Quando se fala em progresso, está-se a referir o fundamental motivo cinético e cinestésico da Modernidade, a qual tem apenas em mira desembaraçar dos seus limites o automovimento da humanidade. No começo do progresso, supunha-se, tanto com razão como sem ela, estar uma iniciativa “moral”, que não pode descansar enquanto o melhor não for realidade. A experiência de um progresso real ensina-nos que uma iniciativa humana preenhe de valores sai “para fora de si”, rebenta com os antigos limites de sua mobilidade, alarga o seu campo de ação e se impõe, com boa consciência, frente a entraves internos e a resistências externas. Foi nas doutrinas políticas, tecnológicas e histórico-filosóficas do progresso que a época ainda presente formulou a sua concepção cinética de si mesma (SLOTERDIJK, 2002, p.: 31-32).

Uma pergunta de especial interesse para esta reflexão, formulada por Sloterdijk acerca da chamada crise da modernidade, é a de como chegamos dos imperativos cinéticos modernos aos diagnósticos “pós-modernos” de crise da ação. Na metáfora do autor, os engarrafamentos de automóveis “são a Sexta-feira Santa cinética, em que se extingue a esperança na redenção pela aceleração” (2002, p. 37). Apesar dos faróis baixos da euforia modernizadora, há um desconforto, inclusive de minha parte, em utilizar a expressão “pós-modernidade”, já que o prefixo tem sido utilizado, talvez por um vício moderno, para indicar a superação ou o encerramento definitivo de uma etapa histórica.

Contudo, penso haveremos chegado ao ponto em que as utopias modernas perderam sua força de mobilização. A marcha para o futuro foi desacelerada por um estranho bambejar de pernas. Há suficientes razões para nossa hesitação. O casamento entre a política, a economia e a guerra que se consolida no mundo ocidental do imperialismo às guerras mundiais, da Guerra Fria às guerras contemporâneas no Oriente Médio, das ditaduras à solução militar que ainda vinga nas cidades brasileiras; as desigualdades do capitalismo global e suas margens de miséria; a crise do chamado *socialismo real*; o declínio, em várias partes do mundo, das políticas públicas voltadas para a segurança social e a nova consciência sobre a questão do meio-ambiente perfilam as marcas que fizeram desbotar os futuros redentores projetados pelas utopias modernas. A euforia modernista parece ter dado lugar a um sentimento de imobilidade. Fomos novamente assaltados pela profunda incerteza em relação ao futuro. Com a crise das utopias temporais, a própria ideia de revolução, enquanto mobilização massiva para a transformação da vida social através de um processo relativamente breve e orientado, parecia ameaçada na virada para o século corrente.

No primeiro capítulo da tese, busquei delinear alguns traços do processo pelo qual, a partir do final dos anos 1970, os movimentos sociais brasileiros constroem suas agendas em torno da luta pelas liberdades democráticas e pela institucionalização de direitos. Se, por um lado, a perspectiva revolucionária parece desaparecer das lutas sociais durante o regime militar, por outro, assistimos ao florescimento de novos movimentos relacionados à questão urbana, consolidam-se redes internacionais de movimentos, surgem novos atores, como as ONGs, e significativas experiências de busca da autonomia política, como as associações de moradores e os Conselhos Populares (GOHN, 2013).

Assim, a partir do processo de redemocratização dos anos 1980, há um direcionamento da ação política para a luta pelo estabelecimento de uma democracia progressiva, através da disputa por representatividade dentro da esfera estatal, no plano legislativo e das políticas públicas (GOHN, 2008). Neste contexto, consolida-se, entre os movimentos sociais ligados à questão da terra, como o MST e a Liga Camponesa, o tipo de ação política denominada por eles como “ocupação”. A expressão pode ser definida, como sugeri ao longo deste ensaio, como o estabelecimento de um grupo em um território sobre o qual não tem posse legal com a dupla finalidade de obter recursos de vida e de construir um espaço de organização política. A expressão *ocupação* está em oposição direta ao termo *invasão*, mobilizado pelos adversários destes movimentos.

Aqui aproximo nossa lente sobre o ponto do mapa onde me encontro, a saber, as ocupações. No período que se estende de 2002 a 2011, as relações entre os sindicatos e movimentos sociais e o Estado brasileiro foram marcadas pela via da negociação institucional, diluindo-se a perspectiva de conflito e a pressão por reformas estruturais (GOHN, 2010). As conquistas no campo dos direitos sociais e dos direitos do trabalho e o alargamento do acesso ao consumo que caracterizaram os primeiros governos do Partido dos Trabalhadores contribuíram para esta espécie de armistício dos movimentos sociais. No plano econômico, o redirecionamento da política externa para a busca de novas relações e novos mercados (a exemplo dos “BRICS”) promoveu uma diminuição da dependência em relação aos mercados ocidentais. Estes fatores contribuíram para que os efeitos econômicos, políticos e sociais da crise mundial de 2008 tardassem a incidir sobre o cenário brasileiro. A

onda global de protestos iniciada em 2010 com a chamada Primavera Árabe e lastreada pelos movimentos de *ocupação* de várias cidades não nos atingiu senão pelas tangentes. Foi a partir de 2013 que a tempestade desabou sobre o mormaço político brasileiro. O setor de exportações foi atingido pela recessão, o mercado mostrou-se insatisfeito com a diminuição do crescimento e os arranjos políticos de conciliação experimentaram uma cisão de interesses. No plano da esfera pública, assistimos o crescimento da desconfiança acerca das relações pouco republicanas entre o sistema político e os interesses privados, que produziu reações tanto da parte das esquerdas políticas como de liberais e de conservadores. Os protestos massivos protagonizados pelas classes médias em 2013 abriram campo para a retomada, em termos acirrados, dos debates em torno das identidades e do projeto nacional. É neste contexto em que afloram diversas experiências políticas e culturais que se definem como *ocupações*.

Uma hipótese que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho é a de que está em curso uma intensa fricção entre os campos político e cultural, na qual a produção de narrativas, de interpretações, e o *trabalho de imaginação* (APPADURAI, 1996) revelam-se decisivas para a construção da política. Isto se dá, no caso brasileiro, em função de dois fatores conjunturais quase contraditórios entre si. O primeiro reside no histórico afastamento entre o Estado brasileiro e a sociedade civil organizada, que, na análise de autores como Raymundo Faoro (2007), José Murilo de Carvalho (1987) e Luiz Werneck Vianna (2004), é fator constitutivo de nossa democracia. A partir de 2013, e com mais força em 2016, o sistema político mergulha em uma disputa de forças internas que culminou com o processo de impedimento da presidente Dilma Rousseff. Desde então, a noção de *emergência* (AGAMBEN, 2007a) tem sido mobilizada pelo governo em vigência para a implementação de agendas políticas e econômicas “vindas de cima”, alheias à consulta pública. Temos acompanhado este processo na condição de expectadores que, pasmos diante de nossa ingerência sobre os fatos e dissidentes em nossos posicionamentos, vivemos o deslocamento da disputa política para o campo da opinião pública. O segundo fator diz respeito ao processo que chamei de politização da vida, marcado pelo desenvolvimento das redes, do midiativismo e pelo fortalecimento dos movimentos sociais ligados à reflexividade cultural. A política

inunda o terreno das identidades, dos comportamentos, da comunicação e da vida cotidiana, onde surgem novas estratégias de ação.

Durante a última década, a estratégia das ocupações expandiu-se dos movimentos pela questão da terra aos movimentos urbanos e passou a designar um tipo de ação política e cultural. Esta ação consiste, como expus, na ocupação continuada ou temporária de um espaço por uma coletividade que pretende produzir nele algum nível de diferença significativa. Assistimos a eclosão dos *ocupas*, acampamentos levantados em praças, universidades e outros espaços públicos que buscaram realizar, em nossas cidades, uma mobilização de crítica ao neoliberalismo semelhante à que se espalhava pelo cenário internacional (HARVEY et al., 2012). Estas experiências foram seguidas por numerosos movimentos, como as ocupações de universidades e de escolas secundaristas, intensificadas a partir de 2015. No Rio de Janeiro, tivemos o caso paradigmático da *Aldeia Maracanã*, que, desde 2006, ocupa o território urbano que outrora abrigou o Museu do Índio e faz dele um espaço de organização pela defesa dos direitos e das identidades indígenas. Em 2012, o assentamento passou a ser chamado de ocupação, no sentido impresso pelos movimentos sociais, e passou a ser visitado por simpatizantes, em protesto contra a remoção dos indígenas anunciado pelo poder público no contexto dos chamados Grandes Eventos (Copa do Mundo e Olimpíadas). A *Aldeia* foi removida em 2013 pelas forças policiais, mas torna, de tempos em tempos, a investir no espaço, sob a bandeira “A Aldeia Resiste”.

Cito alguns outros exemplos de ocupações realizadas na cidade do Rio de Janeiro, apenas para sinalizá-los em nosso mapa: Ocupa Cinelândia, Ocupa Câmara (em frente ao prédio da Câmara Municipal), Ocupa Laurinda (Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo), Ocupa Ministério da Cultura, Ocupa UFRJ, a ocupação das escolas públicas por estudantes secundaristas, entre outros. Em todas estas experiências, encontramos o desenvolvimento de práticas como assembleias e debates públicos, a experimentação de formas de organização e de produção (material, intelectual, cultural) e a presença de manifestações artísticas. A expressão “ocupação” passou a ser usada também para alguns eventos culturais realizados no espaço público, sobretudo nas praças, como feiras, debates, festas e performances artísticas (saraus, música, teatro, *performance* etc.). A ocupação do Instituto

Municipal Nise da Silveira, ativa entre os anos de 2012 e 2016, tem sua trajetória ligada a esta rede de movimentos.

No Hotel Spa da Loucura, encontrei atores diversificados no que tange às identidades culturais, experiências de vida, cidades de origem, condições socioeconômicas, interesses. Das interseções entre estas trajetórias, de sua coincidência em uma mesma localização, construiu-se uma heterotopia. Um espaço móvel, de múltiplas direções, feito morada nômade e ponto de passagem de uma ação coletiva pela diferença. Um espaço de experimentação de práticas de saúde, de práticas artísticas, de práticas relacionais, de práticas de conhecimento, de encontros, de diversão. Um espaço de ação política, marcado pelo investimento dos sujeitos em novas possibilidades de relação com a questão da loucura e com os indivíduos a ela associados, bem como pela imaginação de outra cidade, sociedade, vida cotidiana.

Uma acusação que por vezes recai sobre os movimentos de ocupação é a de que suas agendas são pouco delimitadas e sua forma de ação demasiado espontânea, festiva, cultural, poderíamos dizer. Penso que para estes novos atores políticos, mais importante do que possuir mapas exatos de onde chegar, do que conhecer a medida do possível, é tatear, no curso da ação, aquilo que se pode fazer *agora*. Mais reais do que o grande amanhã das utopias são os espaços que precariamente fazemos, as mínimas florações, as brasas que se mantêm acesas entre cinzas, espalhadas de campo em campo, de cidade em cidade, pelo mesmo vento que pensa varrê-las. A fagulha que incendeia a pradaria, imaginada por Mao Tsé-Tung, talvez não seja propriamente o fogo, mas a dança de um enxame de vagalumes.

Em *A Sobrevivência dos Vagalumes*, Didi-Huberman (2011) utiliza uma imagem do desaparecimento dos vagalumes, criada por Pasolini em um artigo datado de 1975, para refletir sobre a sobrevivência das possibilidades de *experiência* no mundo contemporâneo. No artigo em questão, publicado primeiramente com o título “O vazio de poder na Itália” e posteriormente “O artigo dos vagalumes”, Pasolini lamenta o desaparecimento dos vagalumes “esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite - ou pela luz *feroz* dos projetores - do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25). Didi-Huberman sugere que os vagalumes – símbolos da resistência à tecnocracia, da imaginação, da

experiência – não desapareceram, apenas escaparam dos holofotes através de um voo baixo, levando sua luz tênue para dentro da noite e perto do chão. Para o autor, não se deve mais buscar os vagalumes nos horizontes das utopias, mas nas cintilações “provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passantes” (ibidem, p.80) que revelam as sobrevivências e as possibilidades de um mundo longe de terminado, um mundo por fazer.

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela (ibidem, p. 52).

Penso que os movimentos de ocupação são algumas destas cintilações, reveladoras do sentido político profundo das práticas espaciais. Transformar o espaço significa transformar as práticas e as imaginações que este abarca, uma vez que a produção dos sujeitos é inseparável da produção do espaço. O pensamento, a imaginação, a sensibilidade, o sonho, as múltiplas identidades ou *inumeráveis estados do ser*, todas estas dimensões que compõem os sujeitos sociais são igualmente partes do que chamamos espaço.

A ação está no espaço, parecem dizer-nos as ocupações. Que a ação política possua a extensão exata dos corpos não deve ser causa de desesperança. Toda ação é uma arquitetura, uma intervenção no território. Agir significa criar, no chão das circunstâncias, condições para a escolha, para a *decisividade* (GOFFMAN, 2011). Significa produzir espaços potenciais nos espaços dados. Significa também hesitar, desacelerar, *poder não fazer* (AGAMBEN, 2014b). Escolher, por vezes, a reflexão ao movimento, desertar a marcha quando se desconfia que a ação está “em outro lugar”. Significa, antes de tudo, poder imaginar outros modos de fazer, outros usos, outras relações para o mundo que se tem diante de si.

São caminhos curvos os que ora desenho pelos labirintos do hospital psiquiátrico, de onde não se escapa em passo reto. Mas os caminhos da ação são raramente retos como uma flecha lançada à altura dos olhos. Escrito entre os anos de 2015 e 2017, o presente ensaio está inteiramente permeado pela questão do drama social, elaborada por Victor Turner (2008) para a análise dos processos de crise, ruptura e renovação das sociedades. O corpo que deito na superfície da escrita

não emerge ileso da experiência. Também ele foi submetido às metamorfoses da *passagem* e busca, pelo fio dessas linhas, encontrar o caminho de casa que Van Gennep situa no crepúsculo do ciclo ritual. Creio que alguns companheiros de ofício partilham comigo a sensação de que mergulhar no processo de escrita, seja de uma tese ou de um livro, pode representar, em nossas vidas, um drama ritual de renovação. Os pés e o rio não são nunca os mesmos, sugere a metáfora de Heráclito, matriz das metáforas líquidas de nosso tempo.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: homo sacer II, 1*. (Trad. Iraci D. Poleti. 2. Ed). São Paulo: Boitempo, 2007a.

_____. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. (Trad. Selvino José Assmann). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. *Nudez*. (Trad. Davi Pessoa). 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Ed, 2014b.

_____. *O Amigo & O que é um dispositivo?* (Trad. Vinicius Honesko). Chapecó: Argos, 2014a.

_____. *Profanações* (Trad. Selvino J. Assmann). São Paulo: Boitempo, 2007c.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de e ALMEIDA TRACY, Kátia. *Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ALVAREZ, Sonia E.; DANGINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (orgs.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

AMARANTE, Paulo. *Loucos pela vida*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1998.

_____. *Saúde Mental e Atenção Psicossocial*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões Culturais da Globalização. A Modernidade Sem Peias*. (Trad. Telma Costa). Lisboa: Teorema, 2004.

_____. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. (Trad. Marcos Penchel). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (Trad. Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Obras Escolhidas III. Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. (Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista). 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. (Trad. Dorothée de Bruchard). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Postproducción*. (Trad. Silvio Mattoni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2009.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1991.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. (Trad. Efrain Ferreira). 22ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHOMSKY, Noam. *Occupy*. Brooklyn, N.Y.: Zucotti Park Press (Occupied media pamphlet series), 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade*. In *Mana*. Rio de Janeiro, abr. 2000, vol.6, no. 1, p.7-29.

_____. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *O ofício de etnólogo, ou como ter ‘anthropological blues’*. In NUNES, E. O. (Org.) *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DAVIS, Mike. *Cidade de Quartzos*. São Paulo: Editora Boitempo, 2009.

DELGADO, Pedro Gabriel. *A psiquiatria no território: construindo uma rede de atenção psicossocial*. In: Saúde em Foco: informe epidemiológico em saúde coletiva, ano VI, n.16, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FAORO, Raymundo. *A República Inacabada*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. (Trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Ditos e escritos. Ética, estratégia, poder-saber* (Org. Manoel Barros da Motta). (Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. 4.

_____. *História da Sexualidade: a Vontade de Saber*. 11ª ed. (Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). Rio de Janeiro: Graal, 1993.

_____. *Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade*. Entrevista com B. Gallagher e A. Wilson. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Revista Verve, Nº20, 2011.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

_____. *Outros Espaços (Conferência pronunciada no Círculo de Estudos Arquitetônicos, em 14 de março de 1967)*. In *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. (Trad. Inês Autran Dourado Barbosa). São Paulo: Forense, 2009.

_____. *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*. 20ª ed. (Trad. Raquel Ramallete). Petrópolis: Vozes, 1999.

FRASER, Nancy. *Redistribuição ou reconhecimento? Classe e status na sociedade contemporânea*. In *Interseções*, ano 4. No 1. 2002.

FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2010a.

_____. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010b.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. (Trad. Vera Mello Joscelyne). Petrópolis: Vozes, 1997.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. (Trad. Raul Fiker). São Paulo: editora UNESP, 1991.

_____. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Manicômios, Prisões e Conventos*. (Trad. Dante Moreira Leite). 7ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *Ritual de Interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. 2ª Ed. Petrópolis: 2011.

GOHN, Maria da Glória. *Conselhos Gestores na Política Social Urbana e Participação Popular* (artigo). In *Cadernos Metrôpole* n. 7, pp. 9-31, 1º sem. 2002.

_____. *Desafios dos Movimentos Sociais Hoje no Brasil* (artigo). In *SER social*. Brasília, v.15, n. 33, p261-384, jul. / dez. 2013.

_____. *Movimentos sociais e redes de mobilizações civis no Brasil contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Novas Teorias dos Movimentos Sociais*. São Paulo: Loyola, 2008.

GUATTARI, Félix. *Micropolítica. Cartografias do desejo*. São Paulo: Vozes, 1986.

HABERMAS. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A ed. 2000.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. (3ª ed.). (Trad. Berilo Vargas). Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império*. Rio De Janeiro: Record, 2005.

HARVEY, David. *O direito à cidade* (entrevista). Publicada na Revista Piauí, ed. de julho de 2013. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-82/tribuna-livre-da-luta-de-classes/o-direito-a-cidade>>.

HARVEY, David... [et al.]. *Occupy: Movimentos de protesto que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

HETHERINGTON, Kevin. *The Badlands of Modernity: heterotopia and social ordering*. London: Routledge, 1997.

HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, São Paulo, ed.: Cia das Letras, 1995.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento - A gramática moral dos conflitos sociais* (Trad. Luiz Repa). São Paulo: Editora 34, 2003.

JULLIEN, François. *O Diálogo entre as culturas: do Universal ao Multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. (Trad. Valério Rohden e António Marques). 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LATOURE, Bruno. *A cautious Prometheus? A Few steps toward a philosophy of Design (with special attention to Peter Sloterdijk)*, 2008. Disponível em <<http://www.bruno-latour.fr>>.

_____. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LEFEBVRE, Henri. *Direito à Cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 2007.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência- O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. In Revista UFG, Trad. de Mario Luiz Frungillo. Goiânia, v. 10, n. 4, p.104-121, 2008.

MARICATO, Ermínia...[et al.]. *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente; Movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis: Vozes, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Camila. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital. Ensaio sobre Biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. (Trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROLNIK, Raquel. Entrevista para o jornal *Brasil de Fato*, 2016. Disponível no site www.brasilefato.com.br.

_____. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHERER-WARREN, Ilse. *Redes de Movimentos Sociais*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

SIMMEL, G. “*A metrópole e a vida mental*”. In Otávio Velho (org.) *O Fenômeno Urbano*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1976.

SIMMEL, G. “*O indivíduo e a liberdade*”. In Souza, Jessé; Ölze, Berthold (orgs.). *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998.

SLOTEDIJK, Peter. *A mobilização infinita: Para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio D'água, 2002.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

TAYLOR, Charles. *A política do reconhecimento*. In *Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

TENÓRIO, Fernando. *A psicanálise e a clínica da reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. *A Reforma psiquiátrica brasileira, da década de 1980 aos dias atuais: história e conceitos*. In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* [online], Rio de Janeiro, vol. 9(1): 25-59, jan. – abr. 2002.

TOURAINÉ, Alain. *Pensar outramente*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.

TURNER, Victor W. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. (Trad. Fabiano Moraes). Niterói: EdUFF, 2008.

_____. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. (Trad. Nancy Campi de Castro). Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VIANNA, Luis Werneck. *A Revolução Passiva: iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Temos que criar um outro conceito de criação*. In Renato Sztutman (org.) *Encontros com Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Açoque, 2008.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Anexo. Cantos³⁰

Qual a tua cor? (Ray Lima)

Chegue mais perto ator, atriz,
Companheiro, companheira dia-a-dia
Venha logo homem Deixa de bobagem
A arte é nossa linguagem
De tecer cidadania.
Qual a tua cor?
Preto, vermelho ou amarelo?
Importa não, vale mais tua vontade
De vir comigo fazer arte na cidade
Com o cidadão que de nós espera amor.
Chegue mais perto ator, atriz,
Companheiro, companheira dia-a-dia
Venha logo homem Deixa de bobagem
A arte é nossa linguagem
De tecer cidadania.
Qual a tua cor?
Preto, vermelho ou amarelo?
Importa não, vale mais tua vontade
De vir comigo aprender a ser feliz
Na inquietude que nos traz um grande amor

Escuta (Ray Lima)

Escuta, escuta O outro, a outra já vem
Escuta e acolhe Cuidar do ouro faz bem.

Molambos (Ray Lima)

Bocados de mulambos molhados manchando o chão
Bocados de mulambos molhados manchando o chão
Mas o que tinha dentro Era gente ainda, Era gente ainda.

Folia do hospício (Vitor Nina, Jadiel Lima)

O louco carnaval chegou
E o povo afinal dançou
Vamo acordar para vida
Com vontade nada é difícil
De mãos dadas, sorriso aberto
Ocupando o hospício.
Está louco, disse o doutor

³⁰ As letras constam na publicação *Cantigas e Músicas Populares*, editada pela Universidade Popular de Arte e Ciência em 2013. O Pdf do arquivo encontra-se disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3608/CANTIGAS%20POPULARES>

Enlouqueça, disse o poeta
 Não há nada escrito na testa
 Além do amor.

Nada continua como está (Junio Santos)

Nada continua como está
 Tudo está sempre mudando
 O mundo é uma bola de ideias
 Se transformando, nos transformando.
 Abra a cabeça
 Saia do escuro
 Não tenha medo
 Do seu futuro
 Faça o que sabe
 Pra se cuidar
 A vida não pode parar
 O mundo não vai acabar!

Ritual coletivo

Somos um círculo
 Dentro de um círculo
 Sem início e sem fim

Nossa história (Ray Lima)

Nossa história é tão antiga!
 Se eu for contar, você duvida.
 Desde os tempos de Zumbi,
 Balaios e Cariris,
 Nosso povo passa fome
 Sem terra, casa, sem nome
 Nascemos nesse país
 De infeliz a esperançoso,
 O trabalhador rural
 Dando provas de coragem,
 Fé e organização,
 Arrebentou cadeados,
 Ocupou os descampados
 De litoral, cerrado, sertão
 De litoral, cerrado, sertão.

Ciranda do caminho (Johnson Soares)

Ai Cirandá! Ai cirandê!
 Nessa roda eu também quero entrar
 Ai Cirandá! Ai cirandê!
 Pari passu, nos teus braços rodar.
 Tu me ensinas que eu te ensino
 O caminho no caminho

Com tuas pernas, minhas pernas andam mais.

Cuidar do outro é cuidar de mim (Johnson Soares, Júnio Santos, Ray Lima)

Gritava um homem da rua
Cantando com sua voz
Embargada de pigarro
Em sua língua rota e nua:
Lá no tempo em que nasci,
Logo aprendi algo assim:
Cuidar do outro é cuidar de mim,
Cuidar do outro é cuidar de mim,
Cuidar do outro é cuidar de mim,
Cuidar de mim é cuidar do mundo.
Se cuido um pouco de tudo,
De mim, de mim quase nada;
Eu preciso me incluir,
É hora de me amar;
É sabido, viver é bom, Viver é bom
pra quem sabe amar.
Lá no tempo em que nasci,
Logo aprendi algo assim:
Cuidar do outro é cuidar de mim
Cuidar de mim é cuidar do mundo.
Outro mundo, outros tempos;
Outros fins, outro começo;
Sabidos são os afetos,
O amor é terapêutico.
Lá no tempo em que nasci,
Logo aprendi algo assim:
Cuidar do outro é cuidar de mim,
Cuidar do mundo é cuidar de mim,
Cuidar de mim é cuidar do mundo.