



ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDAN)
LINHA DE PESQUISA II - POÉTICAS E INTERFACES DA DANÇA

DANIELA DE MELO GOMES

TEXTANDO (AN)DANÇAS ANTIMANICOMIAIS
OU
UMA CORPOÉTICA DAS RUAS

RIO DE JANEIRO

2021

DANIELA DE MELO GOMES

TEXTANDO (AN)DANÇAS ANTIMANICOMIAIS
OU
UMA CORPOÉTICA DAS RUAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Dança

Orientador: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes

RIO DE JANEIRO - RJ

2022

CIP - Catalogação na Publicação

GG633t
t Gomes, Daniela de Melo
Textando (an)Danças antimanicomiais ou uma
CorPoética das ruas. / Daniela de Melo Gomes. -- Rio
de Janeiro, 2021.
176 f.

Orientador: Igor Teixeira Silva Fagundes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2021.

1. CorPoética. 2. Danças Populares Brasileiras. 3.
Luta Antimanicomial. 4. Encruzilhada. I. Fagundes,
Igor Teixeira Silva, orient. II. Título.

Daniela de Melo Gomes

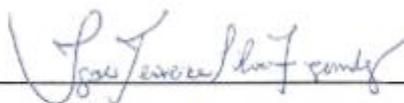
TEXTANDO (AN) DANÇAS ANTIMANICOMIAIS OU
UMA CORPOÉTICA DAS RUAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em
Dança

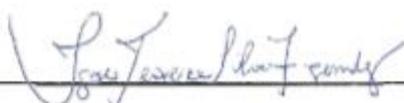
Aprovada em 26 de novembro de 2021.



Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes (Orientador)



Profa. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro (Membro Interno)



Prof. Dr. Gustavo Pereira Côrtes (Membro Externo)

*O mundo é largo
Dá pra todos vadiá*

(Maracatu Leão Coroado)

A todas as existências
que habitam
as encruzilhadas



AGRADECIMENTOS

À minha ancestralidade mais remota, que, apesar de eu não conseguir nomear, percebo me guiar num encontro terno pelas espirais do tempo.

Ao Zé Pretinho e à Rosa Branca, amigas sempre próximas e atentas a mim quando nem eu mesma estou. Às forças que não sei nomear, mas vocês sabem.

À vovó Filinha e ao papai pelo lastro com o continente africano, onde mais me sinto embalada, mesmo à distância. Por vencerem a escassez e os porões, para que eu não precisasse jamais tê-los experimentado. Obrigada por romperem com a semiescraavidão a que estavam destinados e me transmitirem a alegria e o desejo de viver ilhada de luz! Bença, vó! Pai, grata por você viver!

À vovó Madalena, que deixou um permanente cheiro de rosa perfumando o meu coração e afagando minhas saudades. Pelo laço com o chão brasileiro e por ter preparado o ventre da minha mãe, te agradeço, vó! Bença!

Ao vovô Miguel, que até hoje me faz rir em pensamentos de sua eterna ranzinze, com a intenção mais amorosa de nos proteger das agruras do mundo e da vida eterna. Bença, vô!

À mamãe, essa fonte infinita de amor e bondade, que me sustenta de todas as formas impossíveis. Te agradeço e te amo, mãe!

Às minhas irmãs e irmão: Pi e a Cacá, pela difícil missão de suportarem minha presença em casa; Laninha pela inspiração e bom humor constantes; Mairoca, pela festa de viver; Nina, pela doçura e resiliência.

A Clementina, por me arrancar carinhos e oferecer cumplicidade, me amaciando de mim mesma. Te amo, marmota! Ao Cisco pelos longos e sinceros abraços e pelo amor insuperável ao meu irmão. Ao Raul, pela graça de devorar nosso mau humor. Ao Obscurinho, Glorinha, Pardal I, Pardal II, Amarelinho, Nala, Monalisa, Pretinho, pelo carinho que eu nunca mereci.

Às afilhadas e afilhados que me fazem palpitar o coração, mesmo sendo a madrinha mais relapsa que conheço: Lili, Caê, Lipa, Dayo, Ninoca, agradeço pela chance de querer tanto bem a pessoas tão maravilhosas como vocês!

À minha família: tias, tios, primas e primos, madrinhas e padrinho, pelo afeto sempre tão pertinho de casa! (No Natal eu falo o nome de cada uma e cada um na hora do amigo oculto...)

À madrinha Nice, pelo sabor inesquecível da primeira poesia.

Ao João Vinícius, Lindeza, por não me deixar desistir do amor possível. Por se manter impulso, pouso e casa para os meus medos e coragens mais desobedientes e também pelos olhos amáveis sobre meus textos e texturas.

À Lulu, por me encher de amor de mãe, sendo a mãe de um grande amor.

Ao Igor, tão precioso na orientação da pesquisa quanto na amizade construída, agradeço pelo entusiasmo com a minha poesia tímida e pela macumbança utilizada com sagacidade para torná-la concreta.

À Ruth, por me agraciar com o tempo do seu olhar feiticeiro sobre minhas palavras, meus vermelhos, minhas negruras, meus rodopios e aterrissagens.

À Ignez, pela bênção do encontro e ao Thiago, pela sinceridade da parceria, desde o primeiro abraço.

Ao Gu, por trazer à minha vida a sarandearagem, esse giro dos mais bonitos e consistentes que experimentei! Por enxergar a dança no meu corpo e por me brindar com a disponibilidade de olhar para ela novamente, no corpo do meu texto. Te amo, meu amigo, meu chefe!

Ao Grupo Sarandeiros, que foi revivido em mim durante a pesquisa e ao qual jamais deixarei de agradecer pela abertura de mundo que me proporcionou.

Às Mulheres de Pedra, meu quilombo carioca, que me faz irremediavelmente uma pedrinha diaspórica. Com um beijo especial às mulheres do mesmo ontem que eu, com quem mais dividi meu tempo sob a mangueira: Leiloca, Lili, Dona Nair, Preta, Ana, Dai, Moni, Dani, Erika, Verônica, Lu, Simone, Maria e Renata.

À Ana e Bela, por me abraçarem com o chão que se fez nosso terreiro.

Aos mestres e mestras de cultura popular, que sustentam as maravilhas e vencem os desafios diários para que as brincadeiras continuem vivas nas nossas ruas.

À Juracy do Canindé, que me deu lugar nos cordões, na proteção do Caboclo Canindé, no seu coração e nos telefonemas em que sonhamos juntas algumas pequenezas. Obrigada por tanto carinho, Jura! Sigo amando e admirando você em sua forma de infinito.

Aos coletivos que me fizeram brincar mais e melhor no Rio: o Cracoco e o Maracatumba, Junto deles, às pessoas e aos grupos que sustentam as danças, rodas, cortejos e brincadeiras deliciosas que me alimentaram: Cia de Aruanda, Zanzar, Jongo da Lapa, Dandalua, Coconomã, Reconca Rio, Rio Maracatu, Maracutaia, Baque Mulher, Baques do Pina, Tambores de Olokun, As três Marias, Mariocas, Cia Folclórica do Rio, Boi Brilho de Lucas, Boi de Gericinó, Caxambu do Salgueiro, Afoxé Filhos de Gandhi, Samba da Pedra do Sal, Samba do Trabalhador, Samba da Ouvidor, samba do Mercado das Pulgas, samba da Tiradentes, samba do Vaca Atolada, Samba da Glória, Chorinho da São Salvador, forró do CCC, forró do Democráticos, Sujinho, forró do Severina, forró da Feira de São Cristóvão. Incluo também o Jongo do Quilombo São José da Serra.

Aos que sustentam em mim as danças, rodas, festas, cortejos e brincadeiras em Belorizonte, em todos os meus tempos: Folia de Reis do bairro São Gabriel, Reinado do Aparecida, Reinado do Concórdia, Reinado do Jatobá, Grupo Encaixa Couro, Maracatu Lua Nova, Trovão das Minas, Baque de Mina, Bombos de Iroko, Couro Encantado, Grupo de Coco Ouricuri, Coco da Gente. Em especial ao Samba da Meia Noite que, encorpando as manifestações pretas sob o viaduto

Santa Teresa, incorporou de vez as ruas da nossa cidade; e aos blocos de Carnaval que despem a hipocrisia da vigilante e insuportável tradicional família mineira.

Ao Forró, essa entidade que me acompanha e me cuida há quase 25 anos.

Aos Carnavais de Recife e Olinda, que me contagiaram para sempre, despertando minha necessidade de rua e desejo de ferver pela vida afora.

Às equipes dos locais onde pude trabalhar e que me deram a oportunidade de construir meu cuidado desviante, desde a residência: Instituto Philippe Pinel, CAPSi Maurício de Souza (ainda NIJ, à época), CAPS Ernesto Nazaré, Centro de Saúde Cantagalo Pavão Pavãozinho, CAPSi Eliza Santa Roza, CAPS Rubens Correia, CAPSad Magé, CAPS Magé, Espaço Aberto ao Tempo (hoje CAPS EAT Severino dos Santos), CERSAM Nordeste. Agradeço especialmente às amigas e amigos dos tempos bons do CAPSi Eliza, onde aprendi que trabalhar pode ser uma delícia, aprendi a fazer questão de atuar no SUS e a acreditar que saúde mental de verdade não se constrói com opressões de nenhum tipo.

Agradeço a Walkiria Normandia pelo apoio gerencial, sem o qual eu não teria condições de conciliar o trabalho e a pesquisa. Além do apoio, agradeço, Wal, pelo incentivo para que eu pudesse cursar o mestrado da melhor forma, ainda que isso tenha lhe custado o trabalho extra de rearranjar meus horários de trabalho a cada semestre letivo.

À coordenação do PPG-Dan, que nunca poupou esforços para que eu pudesse permanecer no programa, buscando soluções para que eu conseguisse cursar as disciplinas sem prejuízo pelas minhas limitações geográficas e temporais. Ligia e Inês, todo agradecimento é pouco a vocês!

Ao André, da secretaria do PPG-Dan, que por muitas vezes não deixou que minha falta de habilidade burocrática colocasse tudo em risco. Muito agradecida pela atenção e presteza!

Às minhas queridas e queridos colegas de mestrado, a quem admiro a cada contato. Pela generosidade da partilha de conhecimentos, saberes, não saberes, angústias e encantamentos, pela inspiração constante. Em especial, agradeço: à Sil e à Ibis, que se tornaram amigas que tanto amo, companheiras em outros espaços da vida.; ao Xandy, pelo suporte espiritual; à Carol e Deisi pela força artística tão crítica e amorosa.

Ao PPG-Dan que se faz corpo de combate no cenário de desmonte da universidade pública e da desvalorização da arte. Em especial às professoras e professores das disciplinas que cursei, pelo compromisso com o ofício de ensinar, pelo orgulho de o fazerem numa das melhores universidades públicas do nosso país, pela alegria dos encontros. Um salve a Igor Fagundes, Jacyan Castilho, Ligia Tourinho, Maria Ignez Calfa, Maria Inês Galvão, Mariana Trotta, Marina Elias, Ruth Torralba e Sérgio Andrade!

À Anapaulinha, Lisa, Cinarete e Jamaica, pelo aquilombamento! Ubuntu! Asè, povo preto!

À Celinha, Ju, Miroca, Olivete, Mel, Vanessa, Cinarete, Lilisa, Jô, Jaiara e Mila que, entre meninas e mulheres sábias, me oferecem colo para pisar de novo o chão de Minas.

Às mulheres negras que me fizeram ter vontade e coragem de escrever, e que me incentivaram direta e/ou indiretamente com suas escritas inspiradoras e nossos encontros: Carolina Maria de Jesus, Lélia González, Leda Martins, Conceição Evaristo, Simone Ricco, Carmen Faustino e Jenyffer Nascimento.

Às queridas e querido da empreitada do livro sobre TO e Lazer, pela injeção de ânimo para a escrita, num momento difícil e crucial. Especialmente, à amada Drica, minha irmã de samba e bolo de nozes, pela tempestuosa decisão e por fazer tudo isso se concretizar de forma tão bonita!

Às companheiras do curso de extensão “Luta Antimanicomial e Feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a Reforma Psiquiátrica Brasileira”, que veio num momento tão propício, imprimindo um precioso viés à minha pesquisa. Especialmente, à Mel e à Rachel, por elaborá-lo como desdobramento de suas pesquisas e comprometimentos antimanicomiais, pela ousadia e grandiosidade da proposta, pela delicadeza da execução. Agradeço demais da conta e abraço cês duas de uma vez só, sambando!

À Carolzinha, por materializar tantas imagens que habitam o incomunicável que está nos meus pensamentos e por me ceder todas que solicitei ao corpo do meu texto.

Ao Luang Senegambia, que me faz pensar e querer materializar outras realidades com suas imagens, também gentilmente cedidas ao corpo do texto.

À Aissa, por encadernar com carinho e dedicação minha pesquisa e desejos.

Às usuárias e usuários dos serviços por onde passei, por me permitirem conhecer as belezas da loucura e me despertarem para a necessidade de lutar para que elas tenham o devido tamanho e respeito no mundo.

Aos movimentos de luta antimanicomial, em todos os tempos de luta, por me ensinarem a caminhar junto, lutar por direitos e não abrir mão dos que já foram conquistados. No Rio, ao NEMLA-RJ, especialmente ao Paulão, Nilo, João, Mel, Lívia, Paula, Karina, Letícia e Rachel, de quem estive mais próxima e em momentos muito marcantes. À Marta Zappa, fonte inesgotável de afeto, força e inspiração para linhas de fuga, desde a residência. Aos movimentos antimanicomiais e de trabalhadoras e trabalhadores de saúde mental de BH, especialmente à Lu, Cris, Ana Marta, Leida, Soraia, Laura, Tati, Bárbara, Marta Soares e Marta Elizabete, pela recente acolhida num momento tão crítico. Saúde não se vende, loucura não se prende! Nenhum passo atrás: manicômio nunca mais!!!

Às pessoas com quem divido as ruas da dança e as danças da rua que, entre umbigadas e pisões no pé, me ensinam a largura do mundo.

RESUMO

GOMES, Daniela de Melo. **Textando (an)Danças antimanicomiais ou uma CorPoÉtica das ruas**. Rio de Janeiro, 2021. 176f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa é uma caminhada dançante, numa encruzilhada sobre a qual caminho com um pé na dança e outro nos atendimentos de saúde mental em Centros de Atenção Psicossocial do Sistema Único de Saúde, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Trata-se de uma reflexão ética, política e poética sobre práticas e teorias em que dança e escrita se correspondem, fazendo com que as grafias do corpo, da voz, da letra, conduzam um jogo em que palavra seja gesto e escrever, um dançar. Parto do pressuposto de que as danças populares brasileiras transmitem uma ética por meio de *oralituras*, segundo Leda Martins e, assim, busco pistas que espiralem o tempo e atravessem as geografias, para encontrar, nos pensamentos dos povos negro-africanos e originários que incorporam o território brasileiro, princípios do que proponho como uma *CorPoÉtica*. Nela, reconheço-me como quem dança e cuida no mesmo gesto, reconhecendo a saúde na brincadeira, na possibilidade de criar. As memórias se reconstroem como *escrevivências*, como nomeia Conceição Evaristo, as quais interceptam todo o texto, pois faz parte da pesquisa notar e entornar nela as consequências de ser uma terapeuta ocupacional que dança na rua, que é mulher, que é mulher negra. Utilizando a *encruzilhada* como chave teórica, percorro as ruas que formam minhas (an)Danças (Corpo, Cor, Ética e Poética) e mostram que é necessário produzir um cuidado deliberadamente antimanicomial. A encruzilhada está em todos os elementos da pesquisa: no campo de interesse (interface dança e saúde), na metodologia (cartografia entre fatos e afetos), nas bases teóricas (pensamentos negro-africanos e de povos originários; estudos da performance; estudos em torno da colonização, da luta antimanicomial e das culturas populares). Reconheço em Exu o signo da ética antimanicomial praticada no cuidado brincante da dança. Nessa perspectiva, a dança instaura uma possibilidade de encantamento do mundo, em que a loucura pode circular por um estado lúdico, brincante, e as dissonâncias são admitidas como estados de encruzilhamento da existência.

Palavras-Chave: CorPoÉtica; Danças Populares Brasileiras; Luta Antimanicomial; Encruzilhada.

ABSTRACT

GOMES, Daniela de Melo. **Textando (an)Danças Antimanicomiais ou uma CorPoÉtica das ruas**. Rio de Janeiro, 2021. 176f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

This research is a dance walk, at an intersection where I walk with one foot in dance and the other one in mental health care at Psychosocial Care Centers of the Unified Health System, in Rio de Janeiro and Minas Gerais. It is an ethical, political and poetic reflection on practices and theories in which dance and writing correspond, making the spellings of the body, voice, and letter lead to a game in which word is gesture and writing, a dance. I assume that Brazilian popular dances transmit ethics through *oralituras*, according to Leda Martins and, thus, I look for clues that spiral time and cross geographies, to find, in the thoughts of black-African and native people who incorporate the Brazilian territory, principles of what I propose as a *CorPoÉtica*. In it, I recognize myself as someone who dances and takes care in the same gesture, recognizing health in play, in the possibility of creating. Memories are reconstructed as *escrevivências*, as Conceição Evaristo names it, which intersect the entire text, as it is part of the research to note and spill in it the consequences of being an occupational therapist who dances in the street, who is a woman, who is a black woman. Using the *encruzilhada* as a theoretical key, I walk through the streets that make up my *(an)Danças* (Body, Color, Ethics and Poetics) and show that it is necessary to produce a deliberately anti-asylum care. The intersection is in all elements of the research: in the field of interests (dance and health interface), in the methodology (cartography between facts and affections), in the theoretical bases (Black-African and native people thoughts; performance studies; studies about colonization, the anti-asylum struggle and popular cultures). I recognize in *Exu* the sign of the anti-asylum ethics practiced in the playful care of dance. From this perspective, dance introduces a possibility of enchanting the world, in which madness can circulate through a playful state, and dissonances are admitted as states at the crossroads of existence.

Keywords: *CorPoÉtica*; Brazilian Popular Dances; Anti-Asylum Movement; *Encruzilhada*.

LISTA DE SIGLAS

- ABNT Associação Brasileira de Normas Técnicas
- AOTA *American Occupational Therapy Association*
- CAPS Centro de Atenção Psicossocial
- CERSAM Centro de Referência em Saúde Mental
- CD *Compact Disc*
- CID Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde
- DVD *Digital Versatile Disc*
- DSM Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais
- IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- MCP Movimentos de Cultura Popular
- OMS Organização Mundial de Saúde
- RAPS Rede de Atenção Psicossocial
- SUS Sistema Único de Saúde
- UFMG Universidade Federal de Minas Gerais
- UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro
- VHS *Video Home System*

SUMÁRIO

Entre margens e esquinas (p. 15)

COR
(p. 56)

POÉTICA
(p. 119)



CORPO
(p. 30)

ÉTICA
(p. 88)

A roda na encruzilhada (p. 148)

Referências (p. 163)

ENTRE MARGENS E ESQUINAS



Carolina ITZÁ – “Sem título”. Ilustração. [2018?].

*Dá licença aê, dá licença aê
Ao povo da encruzilhada, licença aê
Dá licença aê, dá licença aê*

Jackson do Pandeiro e Mascotte

Aqui, meia-noite. Ou meio-dia, tanto faz. Desde que se saiba que é um meio do caminho.
Aqui estou eu, quase no mesmo lugar que já me pertenceu antes: Belo Horizonte. Ou Rio de

Janeiro, tanto faz. Na minha navegação entre mares de morros e atlânticos, reencontro o Rosa: o caminho se faz é no meio da travessia (ainda que seja no meio de uma pandemia).

No meio da travessia, desejo caminhar para uma nova direção. De onde partir, desde o meio do caminho? O primeiro impulso é dizer que parto do meu lugar de terapeuta ocupacional. Sim, de fato. Mas me parece insuficiente dizer assim, porque a terapeuta ocupacional que sou, é uma composição de muitas outras memórias de mim. Sou encruzilhada.

[Traçados;

As crianças, em atendimento pela equipe de profissionais, brincam pelo espaço do serviço. É meu dia de me reunir com seus cuidadores e cuidadoras, entre mães, pais, avós, primos e primas. Depois do bom dia, a proposição:

_ vamos nos sentar em círculo? Pode ser no chão, por isso coloquei algumas cangas. Também pode ser na cadeira, para quem preferir. Eu sei que nós nos vemos toda semana, mas... vamos nos apresentar de novo? Quero saber o que vocês fazem, o que gostam de fazer, como passam seus dias?

_ eu sou a mãe de fulano e ele deu muito trabalho essa semana.

_ eu sou avó de sicrana e ela é uma bênção na minha vida e eu sou tudo pra ela e ela está cantando e pediu uma bicicleta e quero dar um violão mas o dinheiro não vai dar e vou trabalhar na praia e...

_ eu sou pai de beltrano e estou achando muito diferente essa conversa, mas preciso te contar o que aconteceu essa semana na escola.

E assim descubro que ninguém se apresenta pelo próprio nome. E também que suas narrativas estão completamente tomadas pelos cuidados àquelas crianças.

Dançamos uma dança de roda ao final dessa conversa e depois em outras, seguintes. Nossas reuniões se tornam momentos para práticas de respiração, alongamentos, perceber a pele, dançar. Algumas pessoas passam a usar roupas mais confortáveis para os dias dos nossos encontros. Algumas começam a observar melhor a própria aparência e, assim, dedicar mais cuidado a ela, ao próprio corpo. Junto do autocuidado, modificam também suas narrativas sobre si e depois de algum tempo, já é mais corriqueiro dizerem seus nomes para se apresentarem.]

Então, escuta! Espera e começa no forte. A primeira pisada faz a marcação do tempo forte. Pé após pé: forte, fraco, fraco, forte. Entre passos, marcações e esperas, meu corpo se move. Meu corpo se move e sai dançando da sala, do palco. Pé após pé, os olhos procuram de onde vem o forte. O tambor atrai a dança para fora do piso, para cima do chão. E, forte após fraco, a dança pega o corpo na rua, na roda, na cozinha, na praça, no salão. O corpo chega ao

consultório, adentra corredores, pátios e apresenta-se dançador em palcos miúdos, de despercebimentos cotidianos. O que seria academia se derrama em quintal. Quintal, em Minas, é terreiro.

No terreiro da universidade, aprendo que cuidar, em teoria, é arte e ciência, feita com técnica, protocolo, evidência. No terreiro, a teoria dança. É no quintal da faculdade que a dança desloca, em mim, o umbigo do conhecimento para fora. Para fora de um mundo idealizado por poucos, com acesso garantido para poucos. A dança envolve minha formação acadêmica e, pé após pé, fraco após forte, leva meu corpo para cuidar – e ser cuidado – nos quintais da vida. Será sorte ser marcada neste terreiro de universais, mais como dançarina do que como estudante de terapia ocupacional?

[Traçados;

A emoção do instante é imensa. São anos aprontando tudo – entre grupo de estudos, pesquisas, aulas, oficinas, preparação física, visitas a casas de axé e ensaios – para que estejamos finalmente à beira do palco, aguardando para estreiar algo tão grandioso para nós.

O corpo da mitologia iorubá, a exploração do chão e das alturas trazidas a nós pela dança contemporânea são novidades que nos sugerem novos movimentos e formatos. Proporcionam ao nosso grupo, de danças populares brasileiras, que experimentemos uma expansão de nossas possibilidades. Tanto para o coletivo quanto para cada pessoa que o forma, muitas marcas nos são deixadas por este processo. Transformamos em passos, cenas, coreografias, cenário, figurinos, iluminação, trilha sonora, o que, dessa montagem, nos fica de inquebrantável.

As pessoas que nos assistem vibram com o frevo, se encantam com o lundu marajoara, se divertem com as personagens do bumba-meu-boi, se assustam com os rifles do bando de Lampião. No último espetáculo, nos enternecemos mutuamente com a singeleza do pastoril, apreciamos uma bela serenata e nos emocionamos com a coroação de Nossa Senhora do Rosário. Caiu tanta fulô! Imensa em suas tantas léguas, nossa Minas quase não coube num espetáculo todinho dela...

E agora fazemos uma decisão que nos parece grande e delicada, que não apenas diz respeito à relação com quem nos assiste e vai precisar se desacostumar aos quintais catolicizados das Gerais. Diz também, da possibilidade de nos envolvermos com afetações que estavam distantes da quase totalidade de componentes do grupo.

Lidamos com descobertas e impasses éticos importantes, em que campos da religiosidade são abertos para uma parte dos componentes, ao mesmo tempo que, para outra parte, são fechados. A elaboração desse espetáculo faz com que a maioria de nós inaugure discussões que se adensam e tomam dimensões mais abrangentes na sociedade, ao longo dos anos seguintes, sobre o racismo, a

apropriação cultural, a colonização do conhecimento, a intolerância religiosa. Poucas pessoas sabem nomear tudo isso à época, e eu não sou uma delas.

E chega a hora, após mais de um dia inteiro de montagem colaborativa do cenário, de preparação dos cabelos, marcações de palco e luz. Figurinos prontos, maquiagem feita e retocada. Inventamos nossos rituais de proteção e agradecimento. Discretamente, depósito sal grosso e vasilhames com água pela plateia, palco, camarins. Defumamos o ambiente e, depois, rezamos de mãos dadas com a Nossa Senhora que coroamos anteriormente. Nos abraçamos e abençoamos mutuamente, e pedimos sinceras licenças e proteção às novas sacralidades com as quais nos relacionamos. Nas coxias, aguardamos; corpos aquecidos e alongados, numa ansiedade do mesmo tamanho da nossa alegria.

Durante uma hora, experimento ser concha, lama, arco-íris, mar, pedreira. Alcanço o ar e o chão, impulsionada por forças invisíveis. Esculpo um ser humano. Ato a terra ao céu com cores onduladas. Dou colo a um oceano de lágrimas. Desloco uma montanha com o vento de minhas asas. E faço corpo na gira.

Passados cerca de quinze anos dessa transmutação, ela segue latente em mim. Respeito os mistérios do Ifá. Os nomes de Exu, Obaluaiê, Nanã, Oxumaré, Oxóssi, Iemanjá, Ogum, Oxum, Xangô, Iansã, Oxalá, permanecem em minha boca. Aprendo a reconhecê-los no mundo, respeitar sua presença em mim, buscar seus toques para mudar de ritmo quando a vida exige qualidades diferentes de respostas. Depois, me familiarizo com palavras de outras línguas ancestrais, aprendo outros nomes. Deixo de suportar o apagamento da África, matéria continental que segue tão viva quanto subalternizada Brasil a fora. Quebranto¹, em mim, é uma semente de reparação.]

O texto que desejo escrever mora numa gramática anterior, paralela e também ulterior à minha formação profissional. Uma formação inscrita no meu próprio corpo. Desejo que seja dele minha voz e minha escrita. Por isso, percebo que a saúde sobre a qual desejo estudar está contida no modo que consigo obtê-la, e assim, busco um mestrado em Dança.

Fotografias e vídeos caseiros me lembram dançante desde muito pequena. A meninazinha de camisola amarela e mamadeira na boca dança lambada. Junto à moitinha das flores preferidas do jardim está agachada, trajando meia-calça, sapatilhas, collant e redinha de coque rosas. Na colação de grau em terapia ocupacional, na foto escolhida pela turma para representá-la, dança no corpo de baile do balé Dom Quixote. No jornal guardado pela mãe, gira com uma trouxa na cabeça, no centro do palco. Olho para o painel de fotos recentes e, quando

¹ Quebranto é o nome do 5º espetáculo do grupo Sarandeiros, cuja estreia aconteceu em Belo Horizonte, no ano de 2008.

me vejo nas pistas, dançando de olhos fechados, percebo que todas essas meninas, moças, mulheres, permanecem em mim.

A dança é um presente nos registros do meu crescimento. Ocupa espaços, às vezes mais, às vezes menos, institucionalizados. Passando pelo balé clássico e dança contemporânea, é com as danças populares brasileiras que os palcos, coordenação de ensaios, direção artística compartilhada e criação de espetáculos se fazem cotidianos. Na trajetória de oito anos no Grupo Sarandeiros², da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a cultura popular me é aproximada como arte e conhecimento, marcando de forma incontornável minha graduação em terapia ocupacional, fazendo-me olhar com admiração e desejo, em direção à rua.

Meu corpo que dança pertence à Saúde menos por decisão do que por consequência. Ele dança porque não apenas transita, mas habita as ruas. Elas me trazem uma experiência de liberdade tamanha – quando me proporcionam o contato com corpos diferentes do meu – que já não é possível seguir indiferente. São ruas vivas, que desembocam em mim como via única, onde guardo todas elas. Sua cor se parece muito com a minha: muito comum, porém ninguém mais tem. Sua ética me é dita num sussurro, que parece pairar no ar...

A rua pela qual meu corpo se encanta é uma rua festeira. Mas, quando descubro o que há antes e depois da festa, isso também me maravilha. A festa está contida numa rua corriqueira, que vive dos trânsitos e dos encontros. Rua que, quando se cruza com outra, faz atravessar também muitos corpos, comuns e únicos, num pequeno grande acontecimento. As ruas vivem de acontecimentos poéticos comezinhos.

Uma grandeza poética minúscula, de carregar em seus corpos uma cor, de sua cor carregar uma ética. Elas são transportadas para além dos tempos, no corpo a corpo poético que habita as palavras. Palavras escritas, palavras proferidas, profecias silenciadas no corpo, silêncios que gritam pela boca... rua que é corpo, corpo que é grafia, grafia que é página, página que é dança.

Aprendo com as culturas populares, nas danças que as movimentam, que mora ali uma cor grávida de ética, um corpo esculpido pela poética... suspeito uma *CorPoÉtica*. É justamente nela que me entendo como quem cuida de enlouquecimentos, é nela que posso ser alguém que

² Grupo de pesquisa e representação de músicas e danças populares brasileiras da UFMG. Há mais de 40 anos o grupo de extensão universitária e seus integrantes desenvolvem trabalho artístico e educacional por meio de espetáculos, apresentações, participação em diversos festivais nacionais e internacionais, além de projetos em escolas de Belo Horizonte.

dança e cuida no mesmo gesto. Desconfio, no meu próprio corpo, o que significa ter saúde. Percebo que a loucura das pessoas com as quais trabalho não é uma doença, e que doença não é o contrário de saúde. Encontro a saúde na brincadeira, na possibilidade de criar.

Dos contatos provocados pelo Sarandeiros até as danças às quais me enlaço nas ruas, estabeleço relações, ora fugazes, ora duradouras. Procuo por elas nos palcos e nas ruas, levo-as para locais onde ofereço meu trabalho de cuidado e de arte. Em mim e comigo seguem, especialmente, meus forrós, cocos, maracatus, carimbós, caboclinhos, frevos, jongos, sambas de roda, cirandas, bumbas-meu-boi, moçambiques, congos, afoxés, cacuriás; danças que ocupam o território nacional, e cujos movimentos, músicas, ritmos, indumentárias, tão singulares, trazem em si compreensões de mundo vindas de territórios africanos e originários, que vêm se refazendo na gira dos ponteiros.

Depois da graduação em terapia ocupacional, cursada na UFMG, busco no Rio de Janeiro por outras formações, para lidar com a loucura. Curso uma residência multiprofissional em saúde mental, oferecida pela prefeitura municipal, e uma pós-graduação denominada Terapia através do Movimento: corpo e subjetivação, pela Faculdade de Dança Angel Vianna, também no Rio de Janeiro.

Desde as terras do Rio mar, atuo em serviços que prestam assistência psicossocial para públicos diferentes, porém todos marcados pelo sofrimento mental grave. Em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) assisto aos públicos infanto-juvenil, adulto e de pessoas em uso abusivo de álcool e outras drogas, nas cidades fluminenses de Rio de Janeiro e Magé. Em Belo Horizonte, MG, onde vivo a maior parte da vida e para onde retorno após oito anos, sigo atuando num Centro de Referência em Saúde Mental, o CERSAM³.

A assistência clínica oferecida pelo SUS às pessoas marcadas pelo sofrimento mental grave guarda inúmeros desafios, além de encantamentos ímpares. Inclui identificar, traçar e realizar, junto a uma equipe multiprofissional, estratégias para dar conta de crises psíquicas que trazem um sofrimento imensurável às usuárias e usuários dos serviços, assim como às suas redes de apoio, quando existem. Isso se concretiza em atos como a escuta de histórias de vida; fornecimento de documentos para acesso a direitos; visitas domiciliares; presença em audiências judiciais; passeios pela cidade; reuniões sistemáticas com familiares, escolas, empregadores, outros serviços de saúde e a própria equipe de trabalho; orientações de muitos

³ Embora haja diferenças na organização e funcionamento dos dois tipos de serviços, em termos legais o CERSAM corresponde ao CAPS III, que tem funcionamento 24h.

tipos; encaminhamentos para outros profissionais, sejam ou não da própria equipe; encaminhamento e articulação para os sistemas assistencial, educacional, judicial, trabalho protegido e geração de renda; coordenação de atividades coletivas diversas (como assembleias e grupos terapêuticos com usuárias/es/os e/ou familiares e cuidadores). Na minha trajetória clínica, inclui também oferecer/incentivar o acontecimento da dança, e/ou oferecer a dança para construir espaços de diálogo, seja entre usuários, familiares, a própria equipe e/ou a comunidade em geral.

Sob a justificativa da necessidade de tratamento e proteção, há uma prática de anulação do direito das pessoas loucas e enlouquecidas à rua, que gera seu encarceramento a partir do advento da psiquiatria, no final do século XVIII (AMARANTE, 2007). Paralelamente, há uma história de regulação do que acontece nas ruas, em que as manifestações populares também têm seu direito às ruas – portanto, à sua própria existência – anulado, de forma nem sempre direta. Historicamente, as práticas populares são criminalizadas (NASCIMENTO, 2019), depois espetacularizadas (MANHÃES, 2014), para serem, por fim, subfinanciadas (ACSELRAD, 2017).

Ainda que a rua esteja sempre provocando e fazendo ameaças, há possibilidades de se colocar em sua defesa. Numa delas, há mais de trinta anos a Luta Antimanicomial é Movimento (e movimentada) pela alma da rua. Lutar “por uma sociedade sem manicômios”⁴ é abrir portas, janelas e muros desses locais e ultrapassá-los. Ganhar a rua significa recuperar nomes, reaprender caminhos e inventar modos de atravessá-los, entre pessoas que cuidam e pessoas que são cuidadas.

Brincando de dançar o cuidado fora dos hospícios, venho urdindo as experiências dançantes com o fio da loucura, desde 2010. Trabalhando na rede de saúde mental do Sistema Único de Saúde (SUS), lido com doaduras e manicômios, que muitas vezes não se veem a olho nu. E, por causa das pessoas de quem me coloco ao lado (seja cuidando, seja trabalhando junto), luto pelo direito à rua, pelo recolhimento do manicômio ao seu lugar nas páginas amareladas de um velho livro em desuso.

⁴ Lema do Movimento de Luta Antimanicomial, movimento social que cumpre papel essencial à mudança do modelo público de tratamento em saúde mental no Brasil. Desde 1987 combate o caráter de exclusão e confinamento das pessoas com sofrimento mental para implementar o modelo de acompanhamento territorial. Este, busca dispensar os manicômios e oferecer cuidados em serviços como Centros de Saúde, Centros de Convivência, Centros de Atenção Psicossocial e Consultórios de Rua.

Conseguir ouvir sobre o que não se vê, escutar sobre o que não se vive, acolher pessoas condenadas diante das leis jurídicas e sociais, são atos que exigem contínuo aprendizado. Exigem formação acadêmica, da mesma forma que uma indispensável formação humana. Para esta última, as experiências fora dos ambientes institucionais são fundamentais e apontam para a potência da rua como instituição nômade de sabedorias e aprendizagens, que podem auxiliar no entendimento e reinvenção do mundo.

Preciso, portanto, falar das andarilhagens pelas ruas, que me ensinam a ética, a cor e a poética como o lugar de saúde do corpo, em que a dança e a saúde se encontram, num embate com a doença. No combate ao que não suporta a poesia, vou minando manicômios. As danças se fazem maiúsculas nessa experiência andante: são (an)Danças.

A poesia, o colorido, a ética, o corpo, não estão apenas nas palavras escritas nas páginas do meu texto. Testo: se a palavra for escrita com o corpo, como o corpo; com cor, como cor; com ética, como ética; e com poética, como poética; será que ela terá o mesmo sabor da carne das ruas? Quero a palavra gostosa, louca e sã, tão viva quanto as rodas onde se dança. Por isso, sigo uma pista: se o que dança no meu cuidado é um mover corpoético, meu escrever também precisa ser.

Parece-me que a palavra da CorPoÉtica precisa pegar delírio, como ensina o poeta Manoel de Barros⁵. Descomeçar o verbo e recomeçá-lo para escutar a cor, ele diz. Delirar as palavras do meu texto não serve para afastá-las das linhas retas da ciência, mas para oferecer a seus protocolos a febre da dança. Não se trata de substituições: é coexistência de temperaturas, num cruzamento que não deixa amornar o texto.

Catar as palavras delirantes é parte das andanças, por isso, colocá-las em texto é palavrando os percursos. Textar as danças, transformar em texto as (an)Danças, é a própria pesquisa. Assim, trago memórias ao longo do texto, à medida que as teorias as convocam. O que pode parecer dispersão é um concentrar de caminho (e o que vem na concentração também precisa parecer um caminho de dispersões), que me possibilita textar minhas (an)Danças como a terapeuta que se coloca na rua, com a rua, como rua. Terapeuta dançarina de encruzilhada, vestida da CorPoÉtica das ruas, para descomeçar a liberdade. Nascê-la novamente como responsabilidade, como algo que precisa do cuidar para ser cuidado.

⁵ Grande ensinamento do Livro das Ignoranças (BARROS, 2013).

Ofereço, com minhas palavras e lembranças, as mesmas pistas que persigo para encontrar, nas minhas (an)Danças – ou já seriam anDanças, sem tanto espaço entre o que move e o que dança? – a CorPoÉtica das ruas onde piso. A pandemia da Covid-19, iniciada no imprevisível tempo do meio desta pesquisa, lembra-me do valor de respeitar protocolos, e assim o faço. Não descarto as referências teóricas, as metodologias, os fundamentos da pesquisa, o reconhecimento do nome de quem escreve antes de mim. Mas compreendo que tudo isso forma, junto às minhas lembranças, o corpo do meu trabalho. Seus corpos nas minhas palavras atravessam meus lugares mais particulares, numa gira.

As vozes que cito saem dos meus pensamentos. Porém, na espiral do tempo, elas me chegam futuramente, ecoadas de um momento anterior, antes de serem suadas pelo meu corpo. Cada voz que cito, me incita, me excita: não me é possível falar delas sem proximidade. De algumas delas falo mesmo com intimidade – convoco-as pelo primeiro nome. Convido cada uma delas para percorrermos juntas alguns caminhos e depois, dançarmos no meio da rua. Quero que me ajudem a estremecer a dureza metálica dos hospícios. Nós dançamos o encontro dos nossos pensamentos no território do meu texto.

Suspeito algum interesse de cada pessoa a quem convido para a roda, em amaciar durezas. Elas não se recusam a lidar com a loucura. Porque a loucura de que falo não é apenas a dos diagnósticos psiquiátricos, as que requerem especialidades, o meu cuidado técnico, profissional. Falo também de uma loucura que se expande e nos atinge a todas as pessoas, a todas as nossas ruas, que espreme, que esmaga nossas rodas. Existe uma loucura que é a de vivermos num sistema de vida opressor, que represa nossa saúde quando ameaça nossa capacidade de criar, de poder sorrir, de querer viver.

Reivindico a ocupação do lugar andante da roda, uma anDança de mãos dadas, para reinventarmos possibilidades de enlouquecer com saúde, sem paralisar o movimento da existência. Reflito que lidar com vozes que estão na minha cabeça para querer dançar uma escrita em que me incluo, pudesse, em outras paragens, ser lido como loucura. Talvez, histeria; talvez, psicose. Escolho a encruzilhada da dança com a saúde para tornar em poesia, e não em sintoma, o encontro entre arte e ciência que posso experimentar em mim e reverberá-lo; para tornar em cuidado o desvio, a ciência da rua e a arte na academia.

É uma experiência que me pede para ser vivida no prolongamento do hálito das minhas palavras. Ela pede o corpo da página. Peço licença à entidade ABNT, para expandir suas margens, permitir-se um alargamento, dar as mãos ao que as regras não alcançam. À norma

peço que se contagie, que não se recuse a pegar o delírio da liberdade. Faço um convite ao contágio a cada vez que mergulho na poesia do meu corpo para despistar o malassombro manicomial. Dentre vários outros lugares, ele pode se esconder também num processo de pesquisa que faça definhar o poético ante à definição do normal.

Escrevo, assim, num tempo inteiro, em que coexistem discursos, lado a lado. No corpo do texto, o traço acadêmico (adornado com expectativas científicas, seus protocolos, objetivos, justificativas, metodologias, normatizações) está ao lado do popular (paramentado com as ordens de suas ruas, suas tradições, promessas, sua fé, suas sabenças, atualizações e adaptações). O corpo do meu texto pede que tudo isso seja incorporado.

Minhas memórias são reestabelecidas com fios de tempos emaranhados. São rastilho, que disparam outras lembranças adormecidas. Dispersam meu corpo em estilhaços de inesquecimentos, e com isso, mostram a sua concentração num lugar de muitos lugares. Por isso, faço do lembrar uma encruzilhada para esquecer, que possa reaquecer as vivências encrustadas no corpo e assentar novos pensamentos.

A encruzilhada me traz à obra de Leda Maria Martins (2020; 1997; 2003). A professora, poeta e escritora é rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, e também pós-doutora no universo acadêmico. Ela oferece, com sua própria trajetória de vida e também nas suas produções acadêmicas, os conceitos de encruzilhada e de oralitura, tão preciosos neste pesquisar.

[Traçados;

Foi dos primeiros eventos que fui quando voltei a morar em Belorizonte. Fui para ver meu amigo, de quem sentia saudades e a quem faço questão de tietar, sempre que possível. Depois de sua fala, veio a fala dela.

Seu nome já me havia sido soprado por uma amiga no Rio de Janeiro, e logo lembrei quando a vi ali, pela primeira vez, num palco, dando uma palestra. Guardo as anotações de suas falas que fiz no celular. Não estava preparada para a grandiosidade de sua presença, de seus cânticos, de suas palavras, de sua majestade.

Nas primeiras pesquisas do mestrado, foi seu nome que reencontrei. Por causa disso, quis ouvir de sua boca o mesmo que suas palavras escritas me disseram. Gentil, ela me convidou para um café. Ouvi tudo com atenção e apreensão. Tremi em vários momentos daquela noite, tomada de muitas dúvidas, inseguranças, emoções.

Chorei e ela me acalmou. Me falou especialmente sobre enfrentar o medo, sobre sustentar uma pesquisa de qualidade para não aceitar os pequeninos lugares que o mundo certamente já tinha destinado a mim, como destina a pessoas como nós.

Não há momento da pesquisa em que eu não recorra aos seus textos, seus conceitos, sua fala. Invoco sua presença com reverência, me emociono muitas vezes ao longo das leituras e das palestras que assisto várias vezes, virtualmente. Nos falamos e nos desencontramos algumas vezes. É impressionante estar diante de uma rainha que sabe o seu tamanho e faz questão de manter os respeitos.]

Para Leda, “operadora de linguagens e discursos, a *encruzilhada*, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (MARTINS, 2020, n.p.). É da encruzilhada – enquanto base de pensamento e de ação, em que cabem multiplicidades que possam se recriar – que surgem as possibilidades de comprimir movimentações e danças na forma única de anDanças, de modo que delas possa surgir e se dispersarem modos de cuidar dançantes. As encruzilhadas abrem também a possibilidade de acessar *oralituras* contidas na corporeidade negra. As oralituras são a forma corpórea de guardar e transmitir conhecimentos, pelo “poder do corpo e de suas múltiplas ressonâncias sonoras, vocais, sensoriais, perceptivas” (MARTINS, 2020, n.p.).

E assim, Leda me conduz a outra realeza, que me traz a possibilidade de fazer o movimento reverso ao que ela me proporciona. Enquanto as oralituras me mostram a possibilidade de ler a memória que se faz texto no corpo, as *escrevivências*, propostas por Conceição Evaristo, me permitem escrever no texto as memórias do corpo. Escrevivências são “a escrita de nós”, como disse uma criança de seis anos a Conceição (NUNES, 2020, p. 12), escritora e professora que delira esta palavra tão expressiva.

Ela mostra, com seus escritos e reflexões, que escrever é grafar em palavras as vivências guardadas nas memórias do corpo. Sendo ela mulher, marcada pela pele preta, conclui que escrevivências são escritas de mulheres negras, impregnadas dos acontecimentos e da subjetividade que a vivência das negruras traz ao entendimento de si no mundo, numa experiência diaspórica e universal (EVARISTO, 2020).

Daí percebo que, quando acordo em mim cada memória para trazê-la à dissertação, escrevo. Minhas memórias, ao mesmo tempo que estão gastas, são refeitas em traçados de novas palavras, novos entendimentos, trazidos pela própria pesquisa. Me é impossível não

entornar na escrita as minhas vivências de ser uma terapeuta ocupacional que dança na rua, que é mulher, que é mulher negra.

Acontece que, no momento de tornar texto as escrevivências – com todos os diálogos que ela borda em mim –, as ruas ficam esvaziadas pela pandemia da Covid-19 e isso faz sentir-me dolorosamente paralisada e só. Me perco da escrita à medida em quem me afasto da rua, da dança. Insistir em escrever é minha primeira possibilidade de recuperar, junto dela, o movimento do corpo, do pensamento e, com ele, alguma saúde. Assim, minhas anDanças me levam ao encontro de vastos universos literários, pelos quais reconheço imensos continentes filosóficos. A procura por uma justificativa para dançar me traz à Iorubalândia⁶ e à América indígena, anteriores à colonização, e não estou mais só. Sem me dar conta da maneira ou do momento exato como isso acontece, meu corpo também se move. Chego novamente à gira da minha pesquisa, com uma desconfiança: será que eu duvidei que dançar seja importante, no meio de uma pandemia?

*[Se faltar ar
Dá pra dançar?]*

A encruzilhada entre experimentar e tentar justificar a CorPoÉtica que me trazem as anDanças, é vivida e partilhada cartograficamente. Na poética da pesquisa cartográfica encontro a possibilidade de teorizar sobre o que vivo, considerando fluxos e desvios. Traço um mapa, delineando espaços e relações, como pede esta metodologia (RIBEIRO et al., 2017; RICHTER; OLIVEIRA, 2017). A experiência, com seus rumos incontroláveis, seus imprevistos e afetos gerados, é valorizada na cartografia, o que torna possível perceber as pistas que me levam à CorPoÉtica.

Como uma brincadeira de centramento-descentramento, em que coexistem minhas escrevivências – com seus verbos delirantes que colocam corpo e rua na universidade –, estabeleço encontros. Entre academia e cultura popular, entre palavra e corpo, manicômio e rua. Entre o que normatiza e o que desobedece faz-se um jogo em que cada um importa.

Não procuro mensurar os efeitos do meu trabalho para usuárias/es/os dos serviços onde os ofereço ou para pessoas com quem divido espaços de dança e intervenções artísticas. Não

⁶ Território da África Ocidental que abrange os atuais Nigéria, Togo e Benin (OLIVA, 2005). Na pesquisa apresentada por Oyèrónké Oyèwùmí (2021), contempla várias unidades políticas em torno da cultura e da linguagem Oyó-Iorubá.

há, neste sentido, pesquisa de campo, pois minha questão está em compreender do que se trata o contrato corpoético firmado entre nós, e o que ele produz no meu trato com a saúde mental e as danças populares brasileiras. É um caminho reflexivo, crítico e poético de delinear, mapear os chãos já percorridos, para apontar novas direções possíveis. O próprio mapa se move e delinea-se a si mesmo durante a pesquisa, e trata de apontar novos caminhos.

De toda forma, dialogo com pessoas que vivem no corpo a experiência da loucura. E também de tê-la trancafiada no hospício. Pessoas que, ainda assim, resistem ao adoecimento. O falatório poético de Stela do Patrocínio (1941 – 1992) acompanha minhas anDanças desde que cheguei ao Rio de Janeiro. Stela nasceu no Rio de Janeiro. Mulher negra, trabalhou como empregada doméstica na mesma casa que sua mãe, que enlouqueceu e ficou internada na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Foi internada aos 21 anos. Permaneceu por quatro anos no Hospital Pedro II, até ser transferida para a Colônia Juliano Moreira, de onde a mãe havia saído. Permaneceu na Colônia até a morte, aos 51 anos.

Já Maura Lopes Cançado (1929-1993) me acontece alguns anos depois de Stela e seus relatos também me impressionam. Maura nasceu no interior de Minas Gerais, em família abastada, de influência política. Fez parte de um aeroclube aos 14 anos, casou-se, teve um filho aos 15 anos. Aos 18 anos internou-se pela primeira vez, voluntariamente, numa clínica psiquiátrica em Belo Horizonte. Mudou-se para Rio de Janeiro aos 22 anos, tornou-se escritora e trabalhou no Jornal do Brasil. Passou por várias internações psiquiátricas até o final de sua vida. Ela e Stela compõem ao texto, dialogando com as outras vozes que baixam neste terreiro.

Corpoeticamente, eu, usuárias/es/os dos serviços, famílias, sociedade em geral, encruzilhamos nossas cartografias. Costuramos nossas memórias, oralituras, escrevivências. Ofereço-lhes a loucura que descubro na rua na busca por formas de contribuir para a invenção de uma forma de nos cuidarmos coletivamente, de nos libertarmos de patologias da liberdade, de desfazer os estigmas que atrelam a loucura à doença, a arte ao inatingível. Nos afastamos do que engessa, enquadra, limita a poesia. Não queremos os parâmetros que tornam inalcançável a alegria.

Dessa maneira, quando falo sobre saúde, falo também sobre dança, porque não só a saúde precisa dançar, como a dança precisa estar saudável. É desta forma que questiono a dança como um conceito geral, genérico, generalizante, e falo de danças particularizadas e singulares. anDanças. De danças que se multiplicam nos terreiros, que se fazem pelos povos que ocupam

as ruas. Danças de brincar a vida, de meninar as durezas da adultez e, nesse jogo de faz-de-conta, entender o poético – coisa tão séria – como experiência de cuidado.

Para abranger e contornar as interrogações vivenciadas nesses caminhos de anDanças, a dissertação é composta por sumário, siglário, introdução (Entre margens e esquinas), quatro capítulos (CORPO ou *Textando dentros e foras*; COR ou O escuro manicomial; ÉTICA ou Modos de fazer guerra; POÉTICA ou Feitiço para cruzar sabenças) e considerações finais (A roda na encruzilhada), além das referências. Gravuras da artista visual Carolina ITZÁ⁷ e do também artista visual Luang Senegambia⁸ são incorporadas ao texto.

Na rua do Corpo, estão os corpos do mundo e de cada eu. Na cor, a diferença, a negrura, a invisibilidade. Na Poética, o jeito, a poesia de ser. Na ética, as relações com a comunidade. O caminhar em cada uma lembra todas as outras, mas há detalhes que lhes justificam os nomes. Nos quatro textos, contemplo a metodologia e o desenvolvimento temático. Faço do texto uma encruzilhada entre minhas palavras e os olhos de quem lê. Convido a fazer um trajeto próprio, pelos meus caminhos. Eles não seguem um encadeamento de ideias entre si e podem ser lidos em qualquer ordem. Por esse motivo, não são numerados.

A obra de Carolina tem papel importante na síntese de afetos e pensamentos que se desdobram nesta dissertação. Por serem intraduzíveis em palavras, cito Carol na literalidade de suas produções visuais, que considero insubstituíveis. Suas criações fazem parte das minhas anDanças. Da mesma forma, encontro na visualidade de Senegambia o ponto exato que minhas palavras não podem alcançar.

O sumário é um componente importante dessa textura. Nele atesto, visualmente, a centralidade que a encruzilhada assume na leitura e, a um só tempo, não só o que ela concentra, mas descentra. Uma encruzilhada não só de direções, mas de circularidades. Uma circularidade aberta, que toma o tempo em suas qualidades e nuances. Tempo espiralar, que se percebe em seus giros, suas coexistências, suas sobreposições. A encruzilhada é representada por uma gravura, a partir da qual são dispostos os quatro capítulos, apontados como suas quatro direções.

⁷ Carolina Teixeira (ITZÁ) é grafiteira, artista visual e educadora. Atua há 15 anos ilustrando e pintando no mundão. Integra as coletivas Periferia Segue Sangrando, 8M na Quebrada e Fala Guerreira! Realiza rodas e ações de intervenção urbana coletivas com mulheres e dissidentes de gênero, discutindo pertencimento, território, corpo, pautada no desenvolvimento de uma pedagogia feminina através da residência artística autônoma “Útero Urbe”. Bacharel em Ciências Sociais pela USP e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Seu trabalho pode ser acompanhado em <http://instagram.com/carolinaitza>.

⁸ Luang Senegambia Dacache Gueye é carioca, designer formado pela PUC-Rio. Outras fotomontagens e outros trabalhos do artista visual podem ser vistos em: <https://www.instagram.com/senegambia81>

Embora eu reconheça que há uma grande riqueza em cada uma das ruas percorridas separadamente, afirmo que não são quatro os temas de meu interesse na pesquisa. Não traço quatro linhas paralelas de investigação, que exigiriam uma dissertação exclusiva para cada uma. Escrevo sobre cada uma das ruas para dizer das anDanças pela encruzilhada que elas compõem. O que desejo textar é a CorPoÉtica com que me deparo no seu encontro e que escorre por cada uma delas.

Como na marcação da pisada, que acentua fortes e fracos, há momentos de acelerações e paradas, para que outras coisas, silenciosamente, possam dançar. A todo momento é convocada uma roda de conversa. Onde a rua, essa biblioteca, possa assentar nas páginas da dissertação. Onde os incontornos cintilantes do popular não descaracterizem o texto do mestrado. Mas que ambos, nesta roda, possam rabiscar palavras de humor dançante, brincante. Que seja um acontecimento de cuidado com os corpos (inclusive do texto) e suas questões, colocadas na gira.

Entre os ângulos de suas esquinas, de vértice em vértice, um círculo se forma. Invento um texto circular. Contorno desejos e exigências, esperas e urgências e trago Conceição, Leda, Tiganá, Rufino, Thiago, Gonzaga. Entram Taylor, Butler, Ruth, Schechner, Igor, Simas, Feriotti, Gustavo. Tem povo da rua também, entre nomes segredados, Rosas, Marias e Seus Zés. Às vezes de mãos dadas, outras olhando de ombros, formamos uma roda, no meio da encruzilhada.

Não há uma possibilidade única de percorrer essas ruas, e, por isso, faço o convite para escolher onde é preferível andar primeiro, por onde seguir, em qual ordem. É importante caminhar todas as ruas, mas a ordem do percurso pode obedecer ao chamado que os nomes ecoam para cada caminhante. Como escolher o trajeto, já que não há a obrigatoriedade da leitura sequencial dos capítulos? Quais os riscos de seguir primeiro por um caminho e não por outro? Quais as vantagens de passar primeiro por caminhos familiares? E pelos desconhecidos? Que trajetória essa escolha vai marcar?

Qual percurso você escolhe?

Depois dos caminhos trilhados pela leitura de cada um dos quatro capítulos, nos reencontraremos à frente. No mesmo lugar?

CORPO OU TEXTANDO DENTROS E FORAS



Carolina ITZÁ – CORPO-CORDILLERA... . Sketchbook. Medellín, 2016.

*“O chão do meu terreiro é o umbigo do mundo
Lá onde começa tudo”
Guitinho da Xambá*

Cheiro de hospício. É comum, para quem tem a experiência de conhecer esses lugares, que essa seja a memória mais marcante. Eis que a minha escolhe outro marcador. Uma postura de ombros protrusos, que deixam as palmas das mãos voltadas para trás; a cabeça baixa, que faz rastejar o olhar; as cinturas pélvica e escapular sempre uma sobre a outra, causando efeito de bloco no tronco; e os quadris pouco flexíveis, encurtando o andar e o fazendo arrastar-se. Essa é a primeira marca que me vem à mente quando penso nesses lugares.

Quando piso num hospício pela primeira vez, já levo comigo algumas descobertas sobre o corpo. Eu já chego lá sabendo, por exemplo, que, ainda que o passo seja o mesmo, a pisada distingue a dança. Sei disso por causa do jeito de pisar do coco e do congo, do caboclinho e do frevo. Já sei que, mesmo que eu não consiga distinguir, na esquina de uma festa de Reinado,

uma música das outras em que ela se dissolve, o que faz pesar o corpo dos moçambiqueiros me parece inconfundível. Percebo, no xote mais desmilinguido da noite, quando há bailarinas clássicas na pista. Esse mesmo olhar vê as pessoas no manicômio.

Desde a época da minha formação profissional acadêmica, meus olhos, treinados desde a infância por ensaios, palcos e ruas, se dispõem com naturalidade sobre o corpo de quem está à minha frente, ao meu lado. De forma não deliberada, este olhar se estende às pessoas a quem presto cuidados. Mas, ao longo dos anos de prática no campo da saúde mental, percebo que, embora pareça óbvio que nos relacionemos com as pessoas a partir de nossos corpos, práticas no campo da saúde que reduzem as pessoas às partes do corpo que necessitam intervenções, podem provocar que, diante de uma pessoa com sofrimento mental, seu corpo exista apenas como sintoma. E que, além disso, a resolução de quaisquer sintomas que ela apresente seja direcionada exclusivamente a profissionais e serviços de saúde mental, não importando se é necessária uma imobilização ortopédica, uma extração dentária ou um acompanhamento longitudinal de uma hipertensão arterial sistêmica.

Desde o início do meu contato com pessoas em sofrimento mental, é o corpo, em sua maneira sempre única de conversar, que me provoca e auxilia a compreender por onde passeiam os pensamentos, as histórias, as vidas dessas pessoas. É a partir do corpo que eu me aproximo, conheço seus hábitos, seus medos e desejos, e posso identificar momentos críticos de sofrimento e de felicidades. É o corpo também que me mostra que o meu exercício de vivê-lo e abordá-lo não está localizado nos olhos, mas no conjunto dos sentidos todos.

É o corpo quem me ensina a cuidar. Compreendo que a atenção que as pessoas buscam nos locais onde trabalho (dedicados a situações muito graves, que podem ser extremamente difíceis e complexas de lidar), passa por uma necessidade de habitar confortavelmente o próprio corpo. Há uma busca por um reconhecimento de si e de criar estratégias para que o corpo seja, de fato, veículo e expressão de vitalidade. Na lida dos atendimentos torna-se bastante perceptível que, na experiência de sofrimento mental intensa (como a audição de vozes alucinatórias, as sensações incômodas de bichos ou apodrecimentos pelo corpo ou de falta de suas partes, a sensação de estar sob vigília constante, a hipersensibilidade dos sentidos aos mínimos estímulos), a vivência corporal pode se tornar, muitas vezes, insuportável. A ponto de emergir o desejo de eliminação do próprio corpo.

É necessário me aproximar do que vivenciam em seus corpos as pessoas a quem eu atendo, para que seja possível criar formas para lidarmos com essa experiência. O que fazer em

relação às vozes que invadem a cabeça? E aos sons que vêm do próprio serviço e que arrepiam a pele, irrompendo em choro? Qual a forma de tocar alguém que, diante do contato, corre para longe e se esconde num canto escuro? O que fazer com os alimentos, para que não provoquem caretas e ânsia de vômito? Como lidar com o aperto na garganta ao fim da tarde, cuja escuridão chega espremendo o corpo, arranhando-o? Como olhar para quem se sente invadido?

**Você está me comendo tanto pelos olhos
Que eu já não tenho de onde tirar força
Pra te alimentar**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍNIO, 2001, p.127)**

A maneira que encontro para me relacionar com a diversidade de usuárias/es/os de serviços de saúde mental a quem venho assistindo ao longo dos anos, e buscar minha própria saúde em meio a um contexto cercado de adoecimentos, é dançar. De partida, é preciso que eu reconheça a dança que acontece em cada história, quando eu convido ou sou convidada para uma parceria de cuidado. Há duetos, trios, há corpos de baile formados por muitas pessoas. Há solos.

Faz-se necessário distinguir fronteiras onde, de um lado, a dança só se faz reconhecível quando visível no corpo, se mostrando em movimentos intencionais, pré-concebidos. Do outro, ela está na cadência da fala, no fluxo e organização das ideias. Estar de frente para esse limite me mostra a possibilidade de destituir suas fronteiras e criar um espaço onde transito enquanto terapeuta: o trabalho da dança me passa também pelo invisível do raciocínio clínico, do pensamento de cuidar.

Me importo, desde o início da atuação no cuidado em saúde mental, com a forma de cada pessoa responder aos estímulos sensoriais que o ambiente oferece, sejam luz, objetos, sabores, amplitude espacial, texturas, odores, sons. Com isso, procuro maneiras de permitir que seus corpos fiquem à vontade nos espaços, na presença de outras pessoas, consigo. Para isso estimo a exploração dos lugares e do próprio corpo. Nas brincadeiras, atividades, ou nas conversas, busco apresentar-me trajada de um corpo acolhedor, disposto a estar próximo, a ouvir, a cantar, a dançar junto a dança que o momento oferece.

[Traçados;

Ouço sua história recortada, narrada com ajuda da mãe. Eventos de décadas atrás latejam fortemente e a impedem de olhar para a filha recém-nascida. Poucas palavras, muitas lágrimas, um certo pavor.

Saio de trás da mesa, pergunto se posso me colocar ao seu lado. Puxo a cadeira, pego sua mão entre as minhas, me abaiço para alcançar seu olhar caído e seu fio de voz.guardo. Não só nos próximos minutos, mas muitos mais, nos atendimentos seguintes.

Num deles, lhe ofereço uma combinação de aromas, caso queira senti-los. Ela passa nos punhos, despede-se e vai embora. Mas, antes que eu saia da sala, ela retorna e me fala sobre seu doloroso adoecimento por mais de 1 hora.]

Há momentos de cantigas e brincadeiras infantis. E também de brincadeiras de pessoas adultas, a depender de quem está ao meu lado, à minha frente. Carimbó, afoxé, maracatu de baque-virado, ciranda de praia, jongo, passinho, coco de roda, danças gaúchas, house, forró, nos oferecem momentos brincantes em que a ludicidade traz o prazer para ser parte do tratamento. Utilizo massagem percussiva para estimular a propriocepção (função que será mais detalhada à frente do texto), ou toques mais suaves para relaxar. A massagem com *rebozo*⁹ vem para cessar o choro; para permitir sentir os contornos do corpo e afirmar sua unidade; para acalmar as vozes que atordoam; e para acalantar até adormecer. Há instantes de alongamento, respiração, traços da eutonia¹⁰, práticas que se baseiam na estruturação do *self*¹¹.

Me aproprio de um pensamento dança que, ao modo de Igor Fagundes (2018, p. 21), chame a dança como pensamento e poética, e que convoque o pensamento como dança das ideias. Me encontro, mais uma vez, diante da necessidade de rever paradigmas para lidar com um corpo que responda à dança pensamento, que torne possível a aposta numa loucura que pode se colocar no corpo do mundo. Me reencontro com uma possibilidade de estar atenta e

⁹ Tecido mexicano multiuso, cuja massagem é muito utilizada no cuidado a gestantes e parturientes.

¹⁰ Prática somática criada por Gerda Alexander, que enfoca a atenção às sensações do corpo (RIBEIRO, 2016).

¹¹ Proposta elaborada pela artista plástica Lygia Clark, em que a percepção do corpo se completa na relação com objetos, por ela chamados de objetos relacionais. As intervenções individuais e coletivas se mostraram muito pertinentes ao cuidado de pessoas com sofrimento mental, o que fez com que Lygia elaborasse uma metodologia e assumisse o caráter terapêutico de sua proposição. Terapeutas começaram a utiliza-la como forma de cuidado clínico na década de 1980 (RIBEIRO, 2016; ROLNIK, 2006).

cuidadosa numa dança, que, brincante, se realiza em corpos vivos que se fazem a cada dia, revivendo e transformando sua própria história e lugar no mundo.

O cuidado – terapêutico e/ou dançante - acontece de corpo inteiro, porque é no corpo inteiro que a vida, incluindo a loucura, se dá. Loucura não é um acometimento cognitivo ou estritamente neurológico, ou cujo diagnóstico se feche com exames de imagem da massa encefálica, nem tampouco uma desordem orgânica que se meça em exames laboratoriais. Não há, no corpo, uma topografia capaz de indicar, com exatidão, onde ela se instala. Mesmo em termos de diagnósticos médicos, nos parâmetros trazidos pelos manuais psiquiátricos DSM e CID¹², a loucura abarca um conjunto de condições que se apresentam não em partes do corpo, mas nas relações entre pessoas e espaços, ao longo do tempo. Por isso, numa atenção psicossocial, cuidamos dos desenrolares da loucura na vida de alguém.

Posso reconhecer que uma pessoa está em crise psíquica pela forma como ela ocupa, com seu corpo, o espaço e o tempo. O que percebo é uma qualidade, uma nuance, que posso mensurar subjetivamente, comparativamente. Está na maneira como olha ao seu redor, na velocidade com que se move, nas palavras que usa e no uso que faz dessas palavras. Na ausência das palavras, na maneira como o mundo afeta suas sensações e na resposta que seu corpo apresenta diante dessas afetações.

Por isso, compreendo que não há como oferecer cuidado que não passe pelo corpo. O manicômio – ideologia que se mostra, entre outras formas, como estrutura arquitetônica e tratamento compulsório para pessoas com sofrimento mental e/ou que causem transtorno social – compreende bem essa questão e oferece maneiras de abordá-lo, atentando ao que lhe é demasiado. Como forma de estancar, no corpo, o excesso de mundo, retira o mundo. Faz isso com portões, muros, tetos, cadeados, medicamentos, uniformes, eletrochoques, alimentos de má qualidade, faixas que amarram ao leito, xingamentos, solidão.

Numa prática oposta à dos manicômios, em que se dança a loucura e com a loucura, é possível inverter esse pensamento e oferecer mais mundo, para que nele caibam muitos dos excessos de quem vive a loucura. Inclusive o excesso de faltas. Buscar, assim, formas de brincar e jogar com o espaço, com o entorno, com o outro; traçando caminhos de vivacidade, cujas expansões e recolhimentos levem a universos mais vastos.

¹² Manuais usados em psiquiatria como parâmetros para definição diagnóstica. DSM: Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, formulado pela Associação Americana de Psiquiatria; e CID: Classificação Estatística Internacional de Doenças, elaborada pela Organização Mundial de Saúde.

Nise da Silveira (1905-1999) é uma psiquiatra alagoana que revoluciona a abordagem à loucura no Brasil, considerando o espaço como uma das suas chaves de compreensão. Em 1946, num momento histórico de tratamentos psiquiátricos marcados por grades, portões de ferro e pátios cimentados, ela cria, dentro de um complexo psiquiátrico, um ateliê. Que ela mesma descreve como “um lugar agradável, amplo espaço com janelas sempre abertas deixando ver velhas árvores” (SILVEIRA, 2019, p. 40).

Com iniciativas como a de prescrever atividades de pintura a pessoas internadas que vivem os *inumeráveis estados do ser*¹³, Nise enfrenta o forte e consolidado pensamento manicomial de sua época, produzindo um cuidado em que tempo, espaço e afeto são centrais. Para lidar com os misteriosos arranjos que esses estados do ser suscitam nas emoções e no pensamento, num momento em que se investe em recursos orgânicos como a insulinoaterapia, eletroconvulsoterapia e lobotomia, Nise se orienta pelo que lhe dizem – por meio da fala, dos gestos, da escrita, da pintura – as pessoas que frequentam seus ateliês.

A relação das pessoas com imagem, espaço e tempo, para Nise, são capazes de mostrar percepções que variam, quando tomadas por diferentes afetos. Essas afetações são as grandes responsáveis pela reorganização contínua de cada pessoa em relação aos seus espaços. Os delírios e alucinações – alterações psíquicas que modificam a percepção da realidade exterior – mostrariam, assim, a perda de espaços, numa aproximação intensa ou mesmo uma sobreposição entre espaço vital e objeto (SILVEIRA, 2019; CAMARGO E HORTA, 2009).

O espaço se constitui de forma processual, num emaranhado de relações, a ponto de ser vivenciado de maneiras diferentes por cada pessoa. Nise contempla, em seus estudos, várias abordagens sobre o espaço: espaço vivido (experimentado), espaço claro (que separa objetos uns dos outros), espaço escuro (onde há opressão da separação entre objetos), espaço cotidiano (onde se dá a vida diária), espaço imaginário (que se constrói no pensamento) e espaço da realidade (que se alcança pelos sentidos) (SILVEIRA, 2019). Percebo que o conjunto de todos esses tipos de espaço, em que alguns são correspondentes, pode ser considerado como um espaço em acontecimento. Atualmente, tanto no campo da atenção psicossocial quanto em outras áreas que se interessam pelo tema, a noção de um espaço vivo leva ao conceito de

¹³ Expressão de Antonin Artaud, que Nise dizia melhor expressar o que o insuficiente vocabulário médico chamava de loucura ou esquizofrenia (SILVEIRA, 2019, p.19).

território. Este não se reduz a um espaço delimitado geograficamente, mas pela força das relações que ali emergem (POTIGUARA, 2019; YASUI, LUZIO, AMARANTE, 2018; LIMA, YASUI, 2014).

A noção de território abarca uma complexidade de processos, que envolve planos culturais, históricos, sociais, econômicos e de poder. Estes, configuram um cenário onde, no encontro de todos eles, a vida se dá. O território mostra-se então, como produto da interação humana com o lugar onde ela acontece, assim como produtor de subjetividades e modos de existência (YASUI, LUZIO, AMARANTE, 2018; LIMA, YASUI, 2014).

Por isso, me refiro a território como a noção de espaço criada entre a realidade pessoal (fisiológica, motora, psíquica) e os espaços em que se vive (lugar onde se mora, lugares que se frequenta, locais por onde se transita, etc), compartilhados ou não com outras pessoas, mediados pelo tempo e afetos. Assim, penso o território como constituinte do corpo na medida em que oferece possibilidades de relação com o entorno, sem o qual não é possível existir. O contrário também se dá: o corpo constitui o território na medida em que o percebe e nele interfere, modificando suas formas e extensões.

Nise aponta que cada pessoa e cada grupo social terão suas necessidades espaciais de organização (SILVEIRA, 2019). As maneiras particulares de constituir corpo e território se tornam, portanto, marcas de suas identidades, tanto coletivas quanto individuais. Essas marcas se fazem a partir de compreensões do mundo. Yasui, Luzio e Amarante (2018, p. 179) chamam a atenção para o fato de que a relação dos povos com seus territórios traz a “memória dos acontecimentos inscrita nas paisagens, nos modos de viver, nas manifestações que modulam as percepções e a compreensão sobre o lugar”.

Isso porque há “relações que surgem dos modos de apropriação e de alienação deste espaço e dos valores sociais, econômicos, políticos e culturais ali produzidos” (YASUI, LUZIO, AMARANTE, 2018, p. 179). Percebemos, por exemplo, por meio das relações dos seres humanos com seus territórios, que há civilizações, como as portuguesas e espanholas do período colonial, que compreendem a relação pessoa/mundo a partir de uma ideia de separação entre categorias de seres e planos de existência. E outras, como as de centenas de povos originários das américas, que trazem uma ideia de integração (KRENAK, 2019).

Saber que há diferentes possibilidades de relação com o mundo é importante para compreender de que maneira as vivências com e no território regulam as necessárias diferenciações que as pessoas fazem entre corpo/espaço/tempo. A possibilidade de diferenciar

ou não, cada uma dessas dimensões, é determinante nas experiências da loucura (SILVEIRA, 2019). Noto que as maneiras de estabelecer relações com o mundo (integração, afastamento, dominação, por exemplo) se mostram também, em nível individual e coletivo, nas diferentes manifestações da estesia. Nessa direção, a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021) propõe, problematizando a hierarquia da visão sobre os demais sentidos do corpo (que ocorre nas cosmovisões das sociedades ocidentais), a ideia de *cosmopercepção*.

A autora propõe que o termo *cosmovisão* menciona um privilégio do olhar sobre os demais sentidos – próprias de lógicas eurocêntricas ocidentais (OYĚWÙMÍ, 2021). Como contraponto, propõe a utilização do termo *cosmopercepção* para contemplar “os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual, ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29). A possibilidade de nova hierarquia e combinação dos sentidos vivida pelas sociedades iorubás (e outras, que, conforme a própria autora, compreendem a vida de forma semelhante) pode contribuir para a oferta de abordagens de cuidado de pessoas que vivenciam uma radical multiplicidade de estados de ser (como pessoas autistas e psicóticas, por exemplo, em relação às pessoas consideradas típicas), na medida em que contemplam formas de se relacionar sensorialmente com o mundo mais próximas dessas pessoas.

Da mesma forma que, na Iorubalândia, a apreensão da realidade baseada na multiplicidade de sentidos provoca “uma necessidade mais forte de uma contextualização mais ampla para dar sentido ao mundo” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 44), a vivência sinestésica no autismo, por exemplo, também traz essa necessidade. Clara Feldman (2013, p.65) mostra que a sinestesia se refere a um cruzamento de sensações de modalidades diferentes, no qual a recepção de um estímulo sensorial ativa outros, simultaneamente. E que, apesar de pessoas autistas poderem viver a experiência sinestésica como um fenômeno de desadaptação ao mundo, ela pode tornar-se um traço singular da existência, capaz de lhe trazer benefícios (FELDMAN, 2013, p. 91).

Além do privilégio da visão como forma de apreensão do mundo, as ideias civilizadoras que submetem povos africanos e ameríndios ao jugo de povos europeus, remete a um projeto colonial, que, entre outros desdobramentos, denota a supervalorização da palavra escrita – a qual se alcança majoritariamente pela visão – como forma de transmissão do conhecimento, em detrimento de outras (MARTINS, 2003; OYĚWÙMÍ, 2021). Apesar disso, o corpo segue transmitindo seus textos, captados, combinados e produzidos por todos os sentidos, sob a forma de falas, sons, aromas, sabores, gestos, rituais, músicas, danças.

Para povos de tradição oral da transmissão do conhecimento – como os iorubá, banto, dogon, krenak, guarani, potiguara – é a compreensão de que a palavra compõe e é composta pelo próprio corpo, o que lhe confere autoridade (JECUPÉ, 2020). Para os dogon, do Mali, a noção de pessoa é indissociável da palavra, de forma que consideram que ela tem uma dimensão corpórea. Ela é “uma produção do corpo, alguma coisa fabricada pelo corpo e pela pessoa inteira. [...] a fala, propriamente dita, ‘forja-se’[...], antes, nas vísceras” (CALAME-GRIOLE; GAY-PARA, 2002, p.24 apud SANTOS, 2019).

Leda Martins (2003, 1997) vai além da compreensão da importância da palavra falada para os povos de culturas não-grafocêntricas, ao mostrar que a performance ritual do congado mineiro, com seus cantos, toques, gestos e indumentárias, recria e atualiza – em solo brasileiro – reinos africanos. Assim, da mesma forma que o faz na vocalização da palavra, o corpo também traz, nos movimentos, reminiscências da África. Tais movimentos não são apenas meio de comunicação, expressão ou representação da palavra, mas, sim, elas próprias: “um saber que se borda pela fina lâmina da palavra ou no delicado gesto. Littera e litura. Gravuras da letra, do corpo e da voz” (MARTINS, 2003, p. 80).

Leda denomina *oralituras* à partilha de saberes que acontece pela potência que, conjugada no corpo, se mostra como gesto e voz. Essa força se inscreve “na grafia do corpo em movimento e na vocalidade”, fruto de experiências singulares e heranças ancestrais, vivificando pelo corpo, culturalmente, resíduos de memórias (MARTINS, 2003, p. 77). Não se trata de memórias intactas, que possam permanecer incólumes aos volteios do tempo e das paisagens percorridas, involuntariamente, pelos povos africanos em diáspora no Brasil. Lidamos com registros esgarçados e completados com vivências e invenções singulares, forjadas no território Brasil. (GOMES, 2020; MARTINS, 2003).

E, se o território se faz num contínuo caminhar e se modificar pelas experiências de mundo, transformando-o num mundo nosso; o corpo, feito também de oralituras, passa a ser uma espécie de texto desse território. Ou uma textura. O corpo é encontro com a vida, é grafia singular no mundo, no tempo em que vivemos – ou somos vividos? – nele.

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo

Eu era ar, espaço vazio, tempo

E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó

Eu não tinha formação

**Não tinha formatura
 Não tinha onde fazer cabeça
 Fazer braço, fazer corpo
 Fazer orelha, fazer nariz
 Fazer céu da boca, fazer falatório
 Fazer músculo, fazer dente**

**Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
 Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
 Ser útil, inteligente, ser raciocínio
 Não tinha onde tirar nada disso
 Eu era espaço vazio puro**

[...]

**Eu não sei como pode formar uma cabeça
 Um olho enxergando, nariz respirando
 Boca com dente
 Orelha ouvindo vozes
 Pele, carne, ossos
 Altura, largura, força
 Pra ter força
 O que é preciso fazer?
 É preciso tomar vitamina**

**Stela do Patrocínio
 (PATROCÍNIO, 2001, p. 82-83)**

O corpo é um dobrar-se no tempo e desdobrar-se sobre o mundo. Como numa espiral, dentro e fora se superpõe, a ponto de confundirem-se na sutileza de seus contornos. Há partes visíveis e invisíveis nessas margens, perceptíveis e imperceptíveis, penetráveis e impenetráveis, a depender de como e com o que se pode tocá-lo. E nada é tão duradouro. O corpo se faz em movimentos e transformações que não cessam.

[...]

Ter pelo ter carne ter ossos

**Ter altura ter largura
Ter o interior ter o exterior
Ter um lado o outro a frente os fundos
Em cima, embaixo
Enxergar
Como é que você consegue enxergar
E ouvir vozes?**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍNIO, 2001, p. 87)**

Mestra dos diálogos do corpo, a artista da dança Angel Vianna fala e provoca corpos a se perceberem enquanto passagens de vida, estados de gente que se guardam sob a pele. Ela nos conta, com sua firme doçura, que o corpo é habitado por órgãos, humor, afetos, memória, emoção, inteligência. Angel não nos permite deixar de perceber que a memória “está impregnada nos músculos, nos tendões, nos órgãos, no padrão de respiração” (VIANNA E CASTILHO, 2002, p. 25), fazendo uma boa parceria com as palavras dançantes de Leda.

A pele, para Angel, é um órgão de extrema importância e ocupa, junto com os ossos e as articulações, um lugar de destaque em sua abordagem corporal. Ao envolver todo o corpo e dobrar-se para dentro dele (na boca, ânus e fâscias dos órgãos), ela mostra sua importância para a comunicação e proteção de interiores e exteriores (MATOS, 2019; RIBEIRO, 2016; TEIXEIRA, 2008; GIL, 2001). A ênfase na pele dada pela metodologia desenvolvida por Angel mostra o quanto são importantes suas funções na percepção e integração do mundo com o interior do corpo. Angel percebe e pratica o corpo numa concepção que tem profunda afinidade com o princípio de não separação corpo-mundo, presente nos pensamentos dos povos negro-africanos e originários, citados acima.

Em busca de oferecer práticas de corpo que sirvam a todas as pessoas, Angel Vianna investe em aguçar as percepções por meio da totalidade dos sentidos disponíveis e também de suas combinações. As funções proprioceptiva¹⁴ e somestésica¹⁵ são muito exploradas, a fim de

¹⁴ Função complexa que envolve a sensação de todo o corpo (pele, ossos, articulações, tendões) para discernir suas posições e partes no espaço, formando uma imagem tridimensional, mediada pela relação com o exterior ao corpo (TEIXEIRA, 2008).

¹⁵ Função dada pelo conjunto de sentidos que traduzem as informações sensoriais, gerando a sensibilidade do corpo como um todo. A propriocepção é parte desta função (MATOS, 2019).

ajudar praticantes a se reconhecerem e, a partir disso, criarem possibilidades de relação com o mundo:

Reconhecer que se tem um corpo é pressuposto que proporciona um melhor uso do próprio corpo, ampliando gradativamente os níveis de consciência corporal no desejo de bem-estar e autocuidado. A partir deste lugar, as pessoas são capazes de estender essa consciência de si ao reconhecimento consciente do espaço, do tempo e do outro, possibilitando relações humanas de respeito e acolhimento. (MATOS, 2019, p. 703).

Angel advoga que a vida é fluxo, e que é movimentando-se que o corpo pode reconhecer a vida que lhe toma. Os movimentos são também instrumentos de percepção dos espaços – tanto internos quanto externos ao corpo (MATOS, 2019). Através deles, ocupamos lugares e temos a oportunidade de constituir território: fazer no mundo nossa marca. Fazer com nossas marcas uma dança de sentidos sobre o tempo de existir.

Considero que a relação entre corpo e território que nos interessa para lidar com um corpo que dance as loucuras e com as loucuras de sua existência, se faz a partir de uma cosmopercepção de mundo em que o corpo é uma interface da existência, que se faz texto lido em seus gestos, formas, palavras, moveres, constituições, fluidos, paralisias. Penso então sobre o que vem a ser a saúde. Saúde como algo que expressa a relação de constituição e complementaridade com o espaço da vida. Algo que compõe um corpo vivo, em movimento de constante transformação, no encontro com seu território. “Uma espécie de saúde poética” como Suely Rolnik (2006, p. 06) define o entendimento de Lygia Clark sobre a “saúde como a capacidade de criar” (ROLNIK, 2006, p. 06).

Mirando a face poética da saúde, amplia-se o seu significado. Ao situá-la como capacidade de criação, é possível retirá-la da oposição à doença, e do simplismo de reduzi-la a um fator biológico. Dessa maneira, ter um corpo marcado por um diagnóstico médico de doença não implicaria em ter um corpo sem saúde. E, depreendendo desse pensamento, que a doença seja a incapacidade de criar, é possível re-situar as condições de existência marcadas pelo campo médico-biológico como doenças. Tomando como referência uma saúde poética, os diagnósticos médicos podem deixar de referenciar os limites entre saúde e doença, para mostrarem variações de estados de existência, que manifestam, agora sim, sua saúde ou doença, na complexidade da interação com o mundo.

De mãos dadas com esse pensamento, compreendo que, o que faz perder a saúde não é, necessariamente, a instalação de uma condição de existência anômala (mesmo em relação a si próprio). A doença se instala quando se perde a possibilidade de reinventar a vida, seja esta

condição temporária ou não. A impossibilidade de lidar com as consequências de uma nova versão de si pode se dar por muitas razões, que vão desde fatores individuais e subjetivos, quanto a fatores sociais e coletivos (OMS, 2004).

Dentro do campo da saúde há um esforço para redefinir seu conceito, alinhando-o, dentro dos termos e parâmetros do campo, à ideia de uma saúde poética. Ao longo das últimas décadas, os paradigmas médico e biológico vêm sendo contestados e complementados com outros, chegando a compreensões mais abrangentes da saúde. Ela passa a ser compreendida como uma questão biopsicossocial, ou seja, resultante de fatores individuais, biológicos, sociais, políticos (OMS, 2004). No campo da saúde mental, por exemplo, a ideia de colocar a “doença entre parênteses” restringe o fator psiquiátrico a um, dentre vários, perante o fenômeno da loucura, ampliando a dimensão da mesma como condição existencial, complexa (YASUI, LUZIO, AMARANTE, 2018, p. 176).

É importante admitir o pensamento sobre saúde e doença sob esta perspectiva para se oferecer uma atenção a quem tem a vida atravessada pela loucura. Num contexto psicossocial e/ou de dança, compreender a saúde e a doença que podem existir na loucura ajudam a realizar um trabalho de suporte existencial que colabore com as reestruturações constantes exigidas pelo corpo, adoecido ou não, no contínuo da vida.

Para isso, é preciso criar formas de colaborar para que as pessoas possam se reconhecer em seus corpos. À medida em que eles mudam (ao longo da vida, ou na incidência de uma repentina mudança sobre eles) reconhecer sua própria unidade, seus contornos, é construir ou reestabelecer uma consciência de si. Este “senso de continuidade da existência, a construção de uma historicidade” (MECCA, 2015) é fundamental para um processo de autonomia em relação ao próprio corpo e suas possibilidades de fazer relações. Isso é estabelecer um processo de saúde: a invenção de novas formas de desfrutar a vida.

Ocorre que, muitas vezes, as experiências entre corpo e território podem ser violentas e invasivas, podendo gerar um desejo de afastamento do mundo ou até, mais radicalmente, da própria vida. Qualquer pessoa viva está sujeita a passar por momentos que considera insuportáveis, em que o corpo periga sucumbir às dores, sejam estas físicas ou psíquicas. Para atravessar de forma saudável as inevitáveis crises que a vida impõe, é preciso um corpo que suporte, entre aberturas e fechamentos ao mundo, fazer-se outro (PÉLBART, 2004).

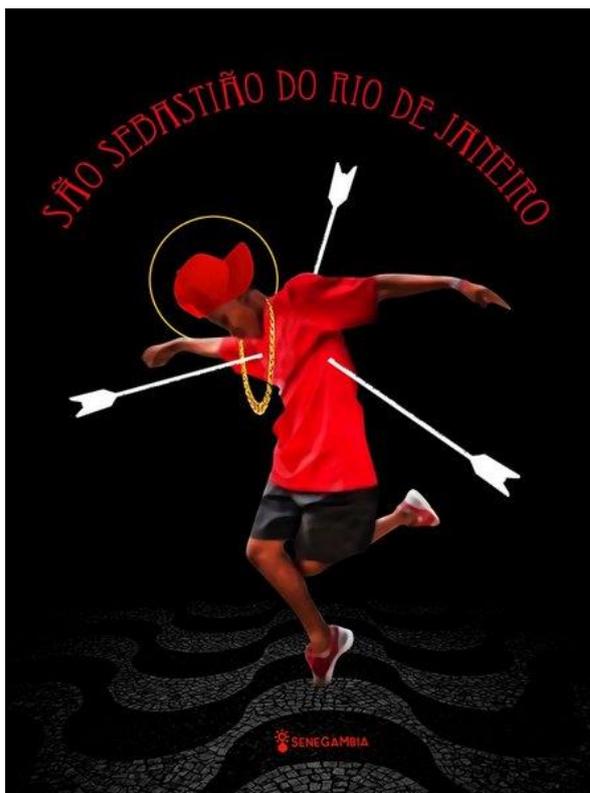
Essa não é tarefa simples. A constituição da imagem corporal¹⁶, fundamental nesse processo, exige a integração de funções sensório-motoras e psíquicas. Perceber no corpo seus estados de mudança (que podem se dar de forma rápida, como nos autismos; e lenta, como nos estados melancólicos e catatônicos) para continuar se reconhecendo como uma unidade ao longo do tempo da vida, é algo complexo. Nessa relação intrínseca entre o concreto e o subjetivo do corpo, a possibilidade de lidar com momentos de intensas variações e construir saídas saudáveis para elas, pode estar muito diminuída nos momentos de crise, causando intenso sofrimento. Nessas ocasiões, altera-se a percepção sobre si.

Essa dificuldade não é dada exclusivamente pela presença da loucura, ou da doença, mas faz parte do curso da vida de qualquer pessoa. Enlouquecer, repito, não é sinônimo de adoecer. O que adoecer – e não é diferente com a loucura – é a impossibilidade de negociação com o mundo, a incapacidade de inventar soluções diante da aflição e do sofrimento. É a perda da poesia.

[Traçados;

Ele tem 13 anos, muitas aflições e nenhum desejo de estar ali. Seu corpo está tenso e agitado, as palavras ácidas, os olhos procurando escapatórias. Sua pele ostenta marcas de violências, que atingem meus ouvidos numa frequência sem pausas. Ameaças de morte e medo de morrer escapam de sua boca. De repente, me pede um cafuné.

¹⁶ Função mental que envolve a representação e a consciência do próprio corpo (OMS, 2001, p. 60)



Luang Senegambia – “São Sebastião do Rio de Janeiro”. Fotomontagem digital, [2020?].

Sou cautelosa para oferecer o que seu pedido parece me desafiar. Proponho, como carinho, o cuidado na aproximação: um colchão para que se deite, um tecido especial que medeie e enlace a imensidão que separa nossas formas de dançar. Assim, eu posso tocar e mobilizar, com sutileza e distanciamento, o seu corpo. Ele elege “aquela massagem”, como passa a chamar a técnica¹⁷, como o nosso atendimento preferencial.

Seu corpo suplica por alguma delicadeza. Ele chega a dormir quando o tecido contorna suas angústias, para as quais não há palavras suficientes. Porém, sua falta de experiência com um contato físico que não seja a brutalidade, o deixa confuso e frágil, respondendo muitas vezes com constrangimentos e ataques.

Durante o período em que o atendo, os tecidos fazem emergir lágrimas, pedidos de desculpas pelos pés sujos, recusas, relatos da infância, ódio por não saber o que fazer com aquela sensação tão agradável (e nunca vivenciada antes), agressões, desenhos, cochilos, abraços, lamentos por lhe parecer não ser amado por ninguém. Mesmo depois de deixar de atendê-lo, nosso contato permanece tecido e mediado por uma rede de profissionais.]

¹⁷ Massagem com rebozo. Esta técnica mexicana de manipulação do corpo utiliza um tecido de mesmo nome para mobilizar segmentos corporais.

É interessante observar como as próprias condições da vida podem levar ao adoecimento. Além de Nise, que afirma que “a loucura acontece entre os homens, isto é, na sociedade” (SILVEIRA, 2019, p. 112), outra voz importante faz unísono a este pensamento. O psiquiatra martinicano Frantz Omar Fanon (1925-1961), ao pesquisar as relações entre neurologia/psiquiatria e também entre psiquiatria/cultura/sociedade, propõe, na Argélia, no Hospital de Blida – que chefiava entre 1953 e 1956 – modelos de tratamento extremamente ousados e avançados para o período, contribuindo substancialmente para o pensamento antimanicomial. Fanon afirma que a separação entre o biológico, o psicológico e o sociológico – fatores que ele considera indissociáveis – seria o motivo do fracasso de práticas terapêuticas com pacientes psiquiátricos (FANON, 2020a).

Em suas críticas à psiquiatria tradicional, Fanon (2020a, pp. 86-87) argumenta que o modelo da internação “transforma o louco em paciente”, ao colocá-lo numa posição de quem deve se entregar ao cuidado médico, à tutela e à proteção, o que faria da doença mental “uma verdadeira patologia da liberdade”:

A doença situa o doente num mundo em que sua liberdade, sua vontade e seus desejos são constantemente violados por obsessões, inibições, contraordens e angústias. A internação clássica limita consideravelmente o campo de ação do paciente e lhe interdita qualquer compensação e qualquer deslocamento, restringindo-o ao espaço fechado do hospital e condenando-o a exercer sua liberdade no mundo irreal dos fantasmas (FANON, 2020a, p. 87-88).

É aí que a doença se instala: na perda de espaços internos e externos, objetivos e subjetivos, o que impede que o corpo, as sensações, os afetos, circulem. Na compressão dos espaços externos, comprimem-se também os internos (e vice-versa), provocando a sobreposição entre dentro-fora, eu-mundo, corpo-objeto, como Nise da Silveira (2019) e Lygia Clark (ROLNIK, 2006) apontam. Nas crises psíquicas, o desaparecimento de espaços entre eu-mundo impede justamente a relação entre os dois, criando uma experiência de profunda falta de comunicação e solidão.

Como possibilidade de refazer, reconstruir ou mesmo construir pela primeira vez uma forma de comunicação com o mundo, o trabalho na perspectiva do corpo sensível se apresenta. Essa referência auxilia a recobrar as possibilidades de contato que se perdem na sobreposição das superfícies, investindo no pressuposto de que, para que haja relação é necessário haver

espaço, portanto, separação. O contato, numa saúde poética, criadora, fala de limites e não de sobreposições.

Ruth Torralba Ribeiro (2016) propõe o corpo sensível como uma abertura do corpo à força da vida em movimento. Ele se faz em meio a vários *entres*: o individual e o coletivo, o organismo e a intensidade, o consciente e o inconsciente, o corpo e o pensamento, o contato e o contágio. A ativação da pele se mostra como uma possibilidade de sustentação dessas tensões, desse estar entre, já que o órgão, ao situar-se entre o corpo e o mundo e voltar-se ao mesmo tempo para dentro e para fora do corpo, lhe proporciona contingência, revestimento e proteção (RIBEIRO, 2016).

Neste sentido, na proposta artística e terapêutica de Lygia Clark, os objetos relacionais denunciam as fissuras, buracos e abismos que possam haver entre as dimensões interna e externa ao corpo. Causados justamente por essa aposição entre pessoa e mundo, essas rachaduras vetam a possibilidade de contato. Ao mesmo tempo, esses objetos também se oferecem como abertura desses espaços ausentes, na medida em que provocam a sensação de que há um espaço a ser preenchido, justamente onde ele se coloca. Esses são objetos simples e cotidianos (como sacos plásticos e pedras) junto de outros mais elaborados (como colchão de tecido preenchido com isopor). Enquanto se instalam sobre o corpo, cria-se, concomitantemente, a obra de arte e a atribuição de sentidos aos objetos e à experiência em si, ativadas por uma sensorialidade potencial e plural do corpo (RIBEIRO, 2016; ROLNIK, 2006).

Lidando com o espaço, o corpo faz e refaz sua unidade em aberturas e fechamentos ao mundo. A pele lembra que é necessário se envolver para guardar um tanto de si: somos semipermeáveis. Não é tudo que deve entrar, assim como não é tudo que deve sair. Os líquidos, as ondas sonoras, o ar, a pressão sob e sobre a pele, os cheiros; escorrem para dentro e para fora pelas aberturas da boca, olhos, nariz, ouvidos, pele, ânus, pênis, vagina. Escapam ou se direcionam ao mundo na medida em que ele se relaciona com os lugares, pessoas, objetos. O mundo deixa suas marcas quando toca o corpo em palavras, gestos, luzes, sensações, sabores. E o corpo, em seu contínuo movimento, nele se escreve e inscreve:

O corpo não é uma entidade pronta ao nascimento; é na relação com o mundo, com a cultura, com a vida afetiva, com os fazeres, com as ocupações, que nele se produzem contornos, estruturações que nunca findam seu processo. O corpo tem uma constante modificação de sua organização, buscando novas formas de existir no mundo. (ALMEIDA, 2004, p. 20)

E qual o sentido de sentir o mundo com o corpo? Penso que o corpo das festas populares apresenta uma dentre várias alternativas possíveis, que interessa a esta pesquisa. O corpo se coloca no espaço do mundo com todos os seus sentidos orientados ao prazer. Se lambuza de sensações: nas festas de rua se come, se reza, se dança, se bebe, se toca. Na abertura às passagens do tempo, lança verbos no espaço e provoca respostas sentidas nos pratos servidos, nas bebidas laçadas ao chão e ao céu da boca, nas músicas que preenchem ruas inteiras. O sofrimento é transformado em alegria na cadência dos tambores e provoca o corpo a responder com malemolência. É no gingado, na esquivada, no requebrado que se driblam o sofrimento e a morte, e que se pode caminhar em direção a um tempo de farturas.

O corpo é também pura invenção, poesia. Carne crua, sangue quente, que escorre em morte e vida... Movimento! É alegria e desespero, é tédio, cansaço, fome, fastio, vigor. Do corpo escorrem desejos, saliva, hálito. Corpo chove, arpegiando a pele.

Não é por acaso que as danças populares me remetem à atenção psicossocial e à luta antimanicomial. Em todas elas, o prazer da rua é capaz de acionar a potência da vida. Nas danças populares, o prazer se faz princípio sagrado, ao mesmo tempo que aponta todo o risco, toda marca de dor. Essa tensão equilibrada, essa demanda lançada nas ruas, é respondida com o trabalho de construção do prazer, seja na brincadeira, seja na militância antimanicomial, seja na urdidura do cuidado psicossocial.

Num giro gaiato, a rua do prazer, risonha, me remete à figura de Exu. *Êsú*, que na cultura iorubá é senhor das encruzadas, que é a própria encruzilhada. Uma encruzilhada profícua, que, caso fosse refratada em ruas, como nesta dança, nos encantaria com suas dezesseis cores. É *Lonan*, dono dos caminhos, dos seus próprios caminhos. Dezesseis caminhos, dezesseis atributos, dezesseis nomes a que Exu responde (SIMAS, 2020).

Exu *Odara*, Senhor da Felicidade, é afirmado nas culturas negro-africanas (inclusive as diaspóricas) como o dono do prazer e do próprio corpo. Ele é invocado no bravum de Luiz Antônio Simas e Moysés Marques (2020) como o “Senhor da alegria rara, dono do corpo que samba”. Exu é o movimento que possibilita ao corpo transformar o passado em presente, o fôlego em voz, o sangue em samba. Faz sorrir a lágrima-de-nossa-senhora, quando o profundo lamento da senzala se dissolve serra acima no chacoalhar das gungas e patangomes. Exu não apenas age sobre o corpo, ele é *Bará*: o senhor do corpo, o próprio corpo.

Leda nos lembra que o corpo da tristeza não faz parte das culturas de matrizes africanas, porque nelas, embora a dor e o sofrimento se façam presentes, não há lugar para o martírio.

Essas culturas – assim como as de povos originários das américas – nos oferecem outra alternativa de corpo em relação ao ocidente:

O corpo que é exposto no saber ocidental é o corpo martirizado. [...] O corpo que os nossos repertórios estéticos nos oferecem é esse corpo de inscrição de vários saberes, que é um corpo de fulgor e de júbilo. Nunca é um corpo sacrificial. Ou seja, um corpo que oferece a possibilidade de sair deste lugar do sacrifício (informação verbal¹⁸).

As brincadeiras de rua convocam esse corpo do fulgor e do júbilo. Eu já gostava de brincar quando a formação e a prática profissionais acrescentaram novos motivos para que eu lhe desse mais atenção. Para a terapia ocupacional, o brincar é um campo de estudo e intervenção, justamente por ser reconhecido como importante e fundamental ocupação humana (AOTA, 2015). Na profissão que escolho, as ocupações são conceito. Na Ciência Ocupacional, Clark e Zemke (1996, p. 7), dizem que elas são “pedaços de atividades da vida diária que podem ser nomeadas pelo léxico da cultura”. Pois bem: são partes do cotidiano que, em conjunto, configuram um acontecimento significativo; como as tarefas de escolher materiais, construir um objeto, usá-lo de acordo com a imaginação, para realizar um brincar.

Importantes referências do campo da terapia ocupacional e infância, como Francine Ferland, Marisa Takatori, Linda Florey e Nancy Takata, desenvolvem estudos robustos sobre o brincar na infância. Em seu Modelo Lúdico, Ferland (2006) por exemplo, diz que o brincar (resultado de interesse, ação e atitude lúdica) gera prazer e autonomia, sendo a forma natural da criança exercitar seu domínio sobre o mundo; nessa ação, esses fatores são organizados e relacionados, de forma a ser possível abordá-los num contexto terapêutico (FONSECA, SILVA, 2015; ZEN, OMAIRI, 2009). Na proposta desta autora, o brincar está relacionado à livre escolha, gerado no encontro entre prazer, interesse e espontaneidade. A atitude lúdica, indispensável para o acontecimento do brincar, está ligada ao prazer, ao senso de humor, à iniciativa, à curiosidade e superação de desafios (ZEN, OMAIRI, 2009; FERLAND, 2006).

Como ação que se relaciona a necessidades fundamentais da vida e da socialização (como o desenvolvimento de habilidades motoras, cognitivas e emocionais, a aprendizagem de papéis sociais e a imaginação), o brincar pode ser considerado uma necessidade ontológica do

¹⁸ Palestra de Leda Martins, intitulada “Encruzilhada referencial do dramaturgo diásporico” na quinta edição do evento Melanina Digital - Ateliê de Ideias, em Salvador, 2019. Disponível em: <https://melaninadigital.com/profa-dra-leda-maria-martins-5a-edicao-2018/>, acesso em 10/05/2020.

ser humano (FONSECA, SILVA, 2015; MOREIRA, 2015; ZEN, OMAIRI, 2009). O brincar na infância é de tamanha importância que é reconhecido pela Organização das Nações Unidas como direito (FONSECA, SILVA, 2015). Porém, o brincar na adultez, embora acolhido por seus campos de interesse, não é comumente estudado por eles (MOREIRA, 2015), tampouco pela terapia ocupacional. Mesmo que na profissão se invista sobre os estudos do lazer (que têm relação com a ludicidade), lazer e brincadeira não são correspondentes.

Paralela à minha formação como terapeuta ocupacional, dançar no Grupo Sarandeiros me mostra que é na cultura popular que encontro maior interesse e dedicação ao tema das brincadeiras adultas. As brincadeiras populares são compreendidas como tal a partir da aproximação entre os complexos significados das danças e folguedos brasileiros e o brincar no universo infantil (MOREIRA, 2015; LEWINSHON, 2008). Assim, percebo que, tanto as brincadeiras de crianças quanto os brinquedos populares, provocam uma ruptura no cotidiano. Elas redimensionam tempo-espço, ressignificam as relações sociais, instauram valores próprios (que extrapolam o uso utilitário) e são reconhecidas pelas pessoas que as constroem (LEWINSHON, 2008). Em cultura popular, no Brasil,

Brincadeira, brinquedo ou folguedo, é a manifestação, a performance tradicional brasileira, na qual circulam variadas linguagens como música, canto, dança, ritmo, jogo, teatro, além de uma estética marcada no colorido e brilho das indumentárias. É o momento da celebração em si, acompanhado de aspectos artísticos, sociais e/ou religiosos, é o ato da apresentação [...], é a irmandade que reúne os brincantes, onde cada integrante tem seus compromissos e funções, são as festividades que fortalecem a comunidade dentro do calendário anual [...] (MANHÃES, 2014, p. 44).

Se as manifestações populares são *brincadeiras*, *brincante* é quem delas participa. Brincantes não recebem esse título de alguém, mas se autodenominam, como fazedoras/es de brinquedos, de brincadeiras populares (MOREIRA, 2015). Juliana Manhães (2014) diz que são “aqueles que brincam, se divertem, [...] que têm o compromisso de segurar e sustentar a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva, são indivíduos que participam criativamente da sua atuação” (MANHÃES, 2014, p. 44).

A presença do riso, do ritual, da fluidez entre o sagrado e o profano, faz do brinquedo popular uma celebração, uma festa (MOREIRA, 2015; LEWINSHON, 2008). E que acontece, sobretudo, onde estão as pessoas comuns: na rua.

A brincadeira, portanto, não existe num palco, como no teatro convencional, ela se encontra na rua, no meio do povo – que é parte –, ela existe num espaço entre, que não está localizado precisamente aqui ou ali, mas **entre** os brincantes e a platéia, e é, nesse sentido, popular (Oliveira, 2006). Esse espaço entre, em outro sentido próximo, remete-se, também, ao de liminaridade que podemos encontrar nos rituais, assim como nas brincadeiras (LEWINSOHN, 2008, p. 30 – grifo da autora).

A rua ressignifica o palco e, na proximidade e imprevisibilidade, proporciona uma relação privilegiada com o público. Por isso, ser brincante fala de uma abertura, de uma disponibilidade aos encontros trazidos pela brincadeira, pela própria rua. Assim, o público também se torna participante do brinquedo e é por ele contagiado, tornando-se, ele também, brincante:

os/as brincantes da cultura popular convocam o *público* para *brincar junto*, e não para assisti-los. Logo, percebemos que a fronteira entre *brincantes* e *público* se esvai nesse contexto, e a própria distinção entre *quem é* e *quem não é* brincante torna-se extremamente frágil, pois, de certo modo, na brincadeira todos/as viram brincantes (MOREIRA, 2015, p.59-60).

Sobre quem brinca, Juliana diz também que “há aqueles brincantes que não têm na vida a festividade como eixo preponderante, mas que têm o corpo contaminado pelo som dos tambores” (MANHÃES, 2014, p. 30). A possibilidade observada por essas autoras, de viver a contaminação pela brincadeira e não a exigência de sustentar o cotidiano mais perene da tradição comunitária, é o que me dá a alternativa de me compreender brincante.

Não há, para mim, a possibilidade de assistir quando estou numa roda de coco, de jongo, quando estou num festejo de congado. Eu brinco. Ainda que eu não tenha a vivência de toda a dimensão constituinte das brincadeiras em que me envolvo – especialmente das dimensões de segredo que não posso alcançar –, estar presente nos momentos de compartilhar o brinquedo é algo que marca de forma densa o meu corpo e a minha história. Me construo, no contágio das brincadeiras de rua, como um corpo brincante:

O corpo brincante prima pela festa como alicerce, há nele um estado de prontidão festiva, uma predisposição corporal para a brincadeira, de maneira a estar com o corpo disponível e entregue no ‘aqui e agora’. [...] O corpo brincante é movido por forças de variadas matrizes, são estímulos externos, religiosos, ancestrais, formas determinadas pelos mestres ou estímulos internos, impulsos que trazem o movimento individual movido pelas forças motrizes (MANHÃES, 2014, p. 30; p.233).

[Traçados;

É como se o som da alfaia fosse injetado diretamente nas minhas veias. A gestura que sinto da agulha é abanada pelo vento das saias das catitas. A primeira cerimônia da Noite dos Tambores Silenciosos que presencio me faz ter a certeza de que essa impressão que eu tenho, toda vez que ouço um som de tambor, vem de um lugar longínquo e íntimo. Meus movimentos respondem com uma fluência que minha cognição não é capaz de reconhecer.

O Carnaval do Recife e de Olinda se apresentam a mim com a grandiosidade de uma entidade, dona de tudo que é da pertença incalculável da rua. Confirma-se ao longo dos anos: generosa, cobradora, gaiata, austera, repelente, irresistível, ameaçadora, salvaguarda. Entre Casa Amarela, Casa Forte, Centro, Recife Antigo, Boa Viagem, Alto José do Pinho, Bomba do Hemetério, Cais de Santa Rita, Pátio de São Pedro, Chão de Estrelas, se estendendo à Ribeira, Praça do Carmo, Guadalupe, Varadouro e Mosteiro de São Bento, me torno devotada foliã.

Ao Carnaval jamais faço promessas. Como graça, alcanço a realização de desejos, antes de serem desejados. Faço-lhe alguns poucos agrados, sou muito presenteada. Inebriada pelas vozes e pelos sons, sou surpreendida por violências, que me alcançam na distância de um zunido de navalha na ponta da orelha, numa agudez de tornar o som inaudível. Estou sob a proteção inesperada de queridos foliões bêbados ou sóbrios desconhecidos.

Emas, la ursos, dragões, caranguejos e boizinhos passam a povoar as ladeiras do meu corpo. Em movimentos harmônicos ou sincopados, me trazem frescor ao pisar em brasas, cortar multidões na base da tesoura, sentir que piso o céu ao dar as mãos para formar uma gigantesca ciranda, explodir de alegria no passo que conduz à umbigada. Sou batizada com meu próprio suor, que percorre o caminho cantado por Alceu: começa na cabeça, depois toma o corpo e acaba no pé¹⁹.

Dos pés, banha os chãos onde faço esforço de guerra. Preaca em punho, faço “coca”²⁰ e trançado, sustento imponentes penachos e mínimos saiotes, para defender um Caboclo que me adota em sua tribo. O medo pelo corpo exposto só não é maior que o gerado pelo fantasmagórico e hipnótico cintilar de outros mamelucos. Tremo ao vê-los, empunhando nos lábios seus cravos ameaçadores e ao sentir seus cheiros de estampido.

Assim como muitas mulheres diurnas, sou para sempre seduzida pelo Homem da Meia-Noite. Para adaptar minha pupila à elegância de seu fraque, me exponho à concorrência por um lugar onde eu possa ser tocada por ele. E entre outros seres lendários e disputáveis, sempre troco o Galo pelos caranguejos do Mangue vizinho. Seu cantar nunca me desperta, mas nem por isso

¹⁹ Dos versos do frevo-canção “Voltei, Recife”, composição do pernambucano Luís Bandeira, que conheci na voz de Alceu Valença: “Quero sentir/ A embriaguês do frevo/ Que entra na cabeça/ Depois toma o corpo/ E acaba no pé”.

²⁰ Corruptela para “cócoras”, que são agachamentos presentes em várias danças pernambucanas.

deixo de visitá-lo e admirá-lo, à noite, desviando em algum momento o meu caminho para passar pela sua casa-ponte.

Com muita fé na alegria efervescente, subo incontáveis vezes a ladeira da Sé. Me fundo às fiéis multidões nos pátios em frente às igrejas, sejam em Recife, Olinda, Igarassú, Pau D'Alho, Itamaracá ou Nazaré da Mata. Esse alvoroço de desejo desmedido faz com que cada célula do meu corpo conheça a sensação de alcançar e pertencer ao que há de mais sagrado na existência: ser d'eus.]

Flerto com a brincadeira popular à medida que ela me convida e eu aceito ser parte dela, ainda que apenas casualmente. Isso é o suficiente para que eu tenha seu cheiro impregnado nas retinas, a ponto de levá-lo como uma lente, que me faz perceber o mundo de forma sempre mais ornamentada, barulhenta, brilhosa. Adoto, por fim, a concepção da pesquisadora Vanessa Santos (2019) para delimitar o que considero como brincadeira popular: “o território poético e profundo do existir brincante – as manifestações populares, que compreendem todos os sentidos de sua feitura. [...] o próprio brincar é todo o modo de vida dos/das brincantes” (SANTOS, 2019, p. 128).

Como parte das brincadeiras, o que chamo de danças populares brasileiras não é um conjunto heterogêneo e nem fechado de danças. Esse termo de três palavras traz consigo questões imensas sobre cada uma delas e do porquê significarem algo em conjunto. Danças folclóricas, danças tradicionais, danças étnicas, danças caráter, danças regionais e também danças populares são termos que surgem a partir do século XIX e, ao longo do tempo, nomeiam um universo mais ou menos delimitado de danças. Em comum, percebo que todas essas nomeações se referem a danças que participam das dinâmicas culturais de comunidades que se reconhecem numa tradição. Cada nome carrega pistas historiográficas, escolhas epistemológicas, concepções de mundo e sociedade, como mostram as considerações de Gustavo Côrtes (2013) e Marco Aurélio Souza (2013).

Qualquer nome para essas danças é passível de problematizações, inclusive o que escolho, já que tratam de um campo de vivências, relações e conhecimentos complexos, que implicam em muitos encruzilhamentos. Elejo o nome que me permite posicionar-me mais próxima às questões que me movem e com as quais desejo dialogar. Por isso, retomo alguns pontos, a partir das pesquisas de Gustavo e Marco, que mostram que há, tanto no mundo quanto em nosso país em particular, uma trajetória histórica que molda os contornos possíveis para o que seriam as danças que chamo de populares brasileiras.

A invenção do termo *folclore* é um marco importante, pois determina o contexto em que se inserem as danças folclóricas, embora elas passem a ser estudadas mais de 100 anos depois dos primeiros estudos sobre o folclore (SOUZA, 2016). Utilizado pela primeira vez em 1846, associa as palavras *folk* e *lore*, trazendo o significado de *saber do povo*. Em sintonia com as ideias românticas do período, a compreensão de folclore acaba por situar os saberes do povo dentro de um ideário de fascínio e mistério em torno da pureza da vida no campo, que seria marcada pela simplicidade do cotidiano comunitário (SOUZA, 2016; 2013). Também é consequência dessa compreensão, situada num momento de empenho civilizatório, que o saber popular – espontâneo, transmitido oral e mimeticamente, sem suporte de produtos industrializados – seria uma oposição ao saber erudito – construído em espaços formais (CÔRTEZ, 2013; SOUZA, 2013).

Essas ideias se somam à filosofia nacionalista em voga na época, alçando o folclore ao ideal de “pura cultura nacional” (SOUZA, 2016, p.98). Tal ideário também chegou ao Brasil, onde a intelectualização dos discursos de folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas sobre as manifestações culturais do povo participam de uma tentativa de construir uma identidade nacional (MOREIRA, 2015). No nosso país, em relação aos estudos do folclore, há uma intenção de interlocução com as Ciências Sociais, no intuito de conferir cientificidade às pesquisas (CÔRTEZ, 2013). Com isso, a preocupação com a preservação da memória nacional gera um movimento de registro e salvaguarda, que fortalece a compreensão do folclore como essência de um povo, algo que está sempre em risco de desaparecer e que deve ser protegido (CÔRTEZ, 2013).

A diferenciação entre folclore e cultura popular é colocada inicialmente pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado em 1955, distinguindo o folclore como passado e a cultura popular como transformação. Tem início, assim, um processo gradual de desvalorização semântica do termo *folclore*, cuja consolidação como campo de estudos das Ciências Sociais não acontece; de forma que segue associado a uma falsa cientificidade (CÔRTEZ, 2013).

No entanto, outras formas de problematização do termo mostram que há compreensões e disputas paralelas de significados, sem uma escolha comum em relação às palavras mais apropriadas, como se dá na trajetória das políticas culturais e de educação do país. Em torno desses nomes, a disputa entre o erudito e o popular se mostra como uma extensão das tensões, dos confrontos, dos conflitos sociais entre elite e povo (MOREIRA, 2015; ACSELRAD, 2012;

BRANDÃO, 2009) e é o que causa nos dois campos a necessidade de fazer uma defesa de significados.

A partir dos anos 1960, os Movimentos de Cultura Popular (MCP), no contexto da educação, confrontam as elites culturais. Os MCP passam a utilizar a expressão *cultura popular* para fazer referência ao pertencimento de trabalhadores e oprimidos à dinâmica cultural do país (MOREIRA, 2015). Já no campo das políticas culturais, a partir dos anos 1980 o Brasil passa a conceber a cultura como um direito, de forma a coexistirem dois paradigmas de acesso: a democratização da cultura e a democracia cultural (GONÇALVES, COSTA E TAKEITI, 2017; SOUZA, 2018).

Sucintamente, de acordo com Souza (2018), em termos de políticas culturais, a democratização da cultura pode ser entendida como a ampliação do acesso à cultura erudita e a democracia cultural como a participação ativa das diferentes populações na produção e consumo de cultura. A coexistência dos dois paradigmas nas nossas políticas públicas parte de um entendimento de Marilena Chauí, filósofa e educadora que esteve à frente da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo. Entre 1989 e 1992, sustentou a implantação de uma política que deu base para a elaboração posterior de um modelo nacional. Ao afirmar o papel do Estado na garantia de um direito (a cultura), a secretária se coloca contra as forças do mercado e da indústria cultural, elaborando um modelo híbrido que faz uma diferenciação entre folclore e cultura popular, dando importância tanto ao acesso às culturas eruditas quanto à produção e disseminação de culturas regionais (SOUZA, 2018). Na visão de Chauí, o *folclore* faria parte de uma cultura do povo, produzida pelo povo; enquanto a *cultura popular* seria uma cultura produzida para o povo, sem a sua necessária participação no processo de produção (CÔRTEZ, 2013).

Nesta perspectiva, a palavra *folclore* recupera a ideia de uma cultura ativa, viva, em movimento, que constrói e é construída por um povo, mantendo seu significado comunitário ao longo do tempo (SOUZA, 2016; CÔRTEZ, 2013). Porém, diante da existência de argumentos contundentes em defesa de ambos os termos (*folclore* e *cultura popular*), opto por utilizar cultura popular. Tal nomeação me remete também à dimensão da luta, da reivindicação à pertença, o que me faz pensar que este papel, comumente assumido pelos movimentos sociais, tem grande importância nesta pesquisa. De toda forma, o caráter de resistência frente ao discurso hegemônico e ao desafio de não sucumbir diante dos obstáculos da ordem econômica,

segue evidenciando as dimensões de disputa e reivindicação, que continuam marcando o universo da cultura popular até os dias de hoje (ACSELRAD, 2017).

Assim, chamo de danças populares brasileiras àquelas que compõe a cultura popular do Brasil. Gustavo diz que as danças brasileiras

são as danças do Brasil elaboradas a partir de representações culturais dos povos que habitam este país e que foram se enraizando na cultura nacional como uma das formas de expressão, sendo reconhecidas como parte identitária do povo brasileiro [...]. Assim, as danças brasileiras devem ser consideradas como fontes de identificação cultural do país, sempre definidas no plural pela heterogeneidade que carregam cultural e geograficamente (CÔRTEZ, 2013, p. 53).

No cuidado de dançar minha vida e meu trabalho, esse é o corpo que quero viver e com o qual quero colaborar na construção: o corpo que não sacrifica a poesia, que pode escolher o prazer. Um corpo que é um registro de muitos tempos e espaços, que se fazem sempre subitamente. Que é escrita efêmera de memórias transmitidas como palavras, gestos, jeitos de tocar.

Um corpo é dança milenar, secular, contemporânea. É relíquia herdada de antepassados, de ancestrais, de desconhecidos, que as ruas devolvem a quem nunca os perdeu. Escrita que dura séculos sobre o chão, modificando de tempos em tempos o tamanho, a largura, a pressão da letra. O corpo é herança atualizada, é oralitura lapidada em muitos fusos horários e latitudes. É estar inédito, agora, texto entre sempre e nunca.

**Meu passado foi um passado de areia
Em mar de Copacabana
Cachoeira de Paulo Afonso
Bem dentro da Lagoa Rodrigo de Freitas
No Rio de Janeiro**

**O futuro eu queria
Ser feliz
E encontrar a felicidade sempre
E não perder nunca o gosto de estar gostando
[...]**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍCIO, 2001, p. 73)**

COR OU O ESCURO MANICOMIAL



Carolina ITZÁ – “Morder com força...”. Instalação. São Paulo, 2019.

*Meu nome verdadeiro é caixão enterro
 Cemitério defunto cadáver
 Esqueleto humano asilo de velhos
 Hospital de tudo quanto é doença
 Hospício*

Stela do Patrocínio

Durante muito tempo a solução oferecida a quem vê e ouve coisas que as outras pessoas não veem, nem ouvem, foi, exclusivamente, um sufoco da vida. Sem possibilidade de circulação, a proteção era contra a vitalidade pulsante que corre fora de seus muros. De nome hospital psiquiátrico, codinome hospício. Também conhecido como manicômio.

Que um hospício não se faz apenas de muros e portas de ferro é algo que os movimentos antimanicomiais vêm ensinando, nos seus mais de trinta anos de existência. Composto por usuárias/es/os, familiares e trabalhadoras/es dos serviços de saúde mental, o movimento social impulsiona um grande processo a favor da mudança de paradigmas em relação ao tratamento da loucura. Mostrando o manicômio como espaço físico e também como um conjunto de saberes e práticas, segue colocando-se contra sua existência, propondo uma compreensão da loucura que rejeite sua identificação com a doença e a periculosidade, abordadas por meio de contenções corporais e tutela intelectual (PEREIRA E PASSOS, 2017; CARTA DE BAURU, 1987).

O pensamento manicomial é insistente e conta com todo um aparato socioeconômico que o mantém atuante e vigoroso, embora assumindo formas menos identificáveis do que a visão interrompida entre o que está dentro e fora de seus limites. A lógica do manicômio exige atenção pois está sempre à espreita, confortável que permanece em nossa organização de sociedade, diante de sua parceria com o sistema capitalista (PEREIRA E PASSOS, 2019).

Sufoco da vida²¹
(Harmonia Enlouquece)

Estou vivendo
No mundo do hospital
Tomando remédios
De psiquiatria mental

Estou vivendo
No mundo do hospital
Tomando remédios
De psiquiatria mental

²¹ Música de Hamilton, Maurício e Alexandre, componentes do grupo musical Harmonia Enlouquece. O clipe e a canção podem ser apreciados no link: <https://www.youtube.com/watch?v=AyZ1Fth1Xn8>

**Haldol, Diazepam
Rohypnol, Prometazina
Meu médico não sabe
Como me tornar
Um cara normal**

**Me amarram, me aplicam
Me sufocam
Num quarto trancado
Socorro
Sou um cara normal
Asfixiado**

**Minha mãe, meu irmão
Minha tia, minha tia
Me encheram de drogas
De levomepromazina**

**Ai, ai, ai
Que sufoco da vida
Sufoco louco
Tô cansado
De tanta Levomepromazina**

**Ai, ai, ai
Que sufoco da vida
Sufoco louco
Tô cansado
De tanta Levomepromazina**

Impulsionada pelos movimentos de luta antimanicomial, no contexto das disputas e conquistas democráticas do Brasil pós-ditadura – especialmente da instauração do Sistema Único de Saúde, o SUS –, a reforma psiquiátrica brasileira propõe, como modelo substitutivo aos manicômios, que o cuidado saia da esfera psiquiátrica e se baseie numa atenção

psicossocial, o que é garantido em lei a partir do ano de 2001. Paulo Amarante (2001) apresenta a atenção psicossocial como uma organização dos sistemas culturais, sociais e de saúde, para lidar com o sofrimento mental, em que, concomitante ao fim dos manicômios, profundas reformas são propostas, a fim de efetivar um novo lugar social para a loucura. Neste novo lugar, espera-se que ela possa ser associada à singularidade e não mais ao adoecimento, à saúde mental e não mais à doença mental.

Como terapeuta ocupacional, trabalhadora de um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) – que é uma modalidade de serviço público de saúde mental e que compõe uma rede de serviços substitutivos ao manicômio – ao buscar por cores vivas, que possam contemplar o espectro do cuidado oferecido, me deparo com contradições no trabalho que apontam uma proximidade entre hospício e colonialidade. Surge a tentativa de compreender por que e como represento distintos papéis diante de atores com quem me relaciono no cotidiano profissional – usuárias/es/os, colegas de trabalho e a própria instituição.

Apoiada nos referenciais dos Estudos da Performance, trago Richard Schechner, J. Austin, Diana Taylor e Judith Butler; e da literatura crítica à colonialidade trago Frantz Fanon, Homi Bhabha, Achille Mbembe, para refletir sobre o que seria uma performatividade do cuidado em saúde mental. Tal performatividade se desdobra em outras, relacionadas ao lugar de quem cuida em relação a quem é cuidado, às práticas de cuidado e às relações trabalhistas.

Cabe observar que os estudos sobre a colonialidade abrigam diferentes linhas de pensamento e argumentação. Dentre elas estão os pensamentos pós-coloniais e decoloniais, por exemplo. Apenas para demarcar minimamente a existência de suas diferenças, aponto de forma breve e sintética algumas fronteiras. Em relação às teorias pós-coloniais, Homi Bhabha é um dos expoentes, destacando a continuidade das forças coloniais na atualidade. Já as teorias decoloniais, por meio de autores como Boaventura Santos, Ramon Grosfogel, Nelson Aníbal Maldonado-Torres e Quijano, destacam a presença latino-americana na crítica pós-colonial, fazendo o apontamento de que o imperialismo europeu promove a subjugação colonial dos outros saberes (SEVALHO E DIAS, 2020; FAUSTINO, 2020).

O campo da saúde mental, no alcance do SUS, é um lugar contraditório, estabelecido no encontro do poder institucional e institucionalizante do saber psiquiátrico, com o mandato do trabalho na atenção psicossocial, compromissada com a construção de uma sociedade sem manicômios. Ou seja, trabalhar neste campo é estar entre a estrutura excludente do Estado e, ao mesmo tempo, construir um lugar que investe genuinamente na democracia e na alteridade.

Quanto de colonização opera na interdição da alteridade da pessoa louca? Porque assustam tanto os *quadros floridos* – como se diz no cotidiano da lida com o sofrimento mental, sobre as apresentações da loucura ricas em vivências delirantes e alucinatórias – e com quanta violência ainda retiramos da loucura os seus (de)lírrios?

Antes de conhecer as questões do campo da Performance, eu as deduzo a partir de uma compreensão cruzada. Entre o conceito de performance utilizado pela minha profissão; o contato com a arte da performance; e as perguntas frequentes de estudantes de quem sou preceptora ou supervisora ao longo dos anos de prática, imagino que seja possível repensar minha atuação profissional.

De forma geral, em terapia ocupacional o termo *performance* é utilizado como “desempenho”, na tradução para o português. De acordo com Caldas et al (2011), a Associação Canadense de Terapia Ocupacional o define como “habilidade de realizar rotinas e desempenhar papéis e tarefas, com o objetivo de autocuidado, produtividade e lazer em resposta às demandas do meio externo e interno ao indivíduo”. É destrinchado pela Associação Americana de Terapia Ocupacional (AOTA, 2015) em dezenas de aspectos, entre áreas e componentes do desempenho, que também são pormenorizados, mensurados e sobre os quais se intervém, com o objetivo de favorecer o engajamento do indivíduo em atividades significativas. Autores como Assis e Panúncio-Pinto (2010) referem-se à *performance* conforme “padrões de desempenho”.

Nos serviços de saúde mental onde atuo como terapeuta ocupacional ao longo dos anos, a presença de estudantes traz um eco, sempre genuíno, de perguntas sobre um modo de agir, que elas e eles parecem tentar decifrar: “O paciente entende o que a gente fala?”; “Posso tocar nela?”; “Como devo falar sobre isso com a família?”; “Como vou conversar com a professora? E com o vizinho?”; “Posso discutir com a equipe sobre uma conduta com a qual não concordo? Como devo dizê-lo?”; “Ele não quer tomar remédio. O que a gente deve fazer?”.

Esse tipo de perguntas aponta para uma expectativa em relação a um conjunto de ações que configuram uma conduta profissional. Essas ações são embasadas em teorias aprendidas na formação acadêmica, junto de uma verificação prática, a fim de associarem as duas formas de transmissão de conhecimento. O estudo teórico não se mostra suficiente para apreender uma profissão: é necessário que haja também uma transmissão prática.

Paralelo ao âmbito do trabalho, a criação de performances artísticas provoca-me a perceber que há uma semelhança entre a criação e a execução desses atos. Existe algo que

aproxima a performance artística e a atuação profissional. A diferenciação entre arte da performance e o que chamo de performatividade é importante para demarcar esse referencial e recolher sua contribuição.

Peggy Phelan (1998) demonstra que não há, no campo dos Estudos da Performance, um consenso em relação à sua origem. Uma das possibilidades é concebê-lo como uma convergência de interesses entre os estudos do teatro e da antropologia, a partir do encontro de Richard Schechner e Victor Turner, abrindo uma perspectiva de aprofundamento sobre a investigação das expressões culturais. Com a institucionalização da disciplina de estudos da performance nos anos 1980, abre-se a possibilidade de ampliação do campo e combinação dos métodos de investigação vindos da teoria crítica, estudos literários, folclore, antropologia, teoria pós-colonial, estudos do teatro, teoria da dança, estudos feministas e *queer*, na aposta em uma epistemologia transcultural (PHELAN, 1998).

É interessante notar que a própria noção de performance, como campo de estudos, já nasce marcada pelo atravessamento de conceitos que, mesmo tendo significados distintos em suas áreas de origem, se interpenetram. Com isso, palavras e significados, como “performance” e “performatividade” ganham outras importâncias à medida que os pressupostos se encontram, e constroem novas convergências, novos lugares. A aproximação de diferentes teorias possibilita a construção de uma epistemologia sempre em renovação, cujo léxico acompanha as pesquisas empreendidas e suas áreas de interesse.

Assim, como na compreensão da terapia ocupacional, que trata da performance enquanto ações cotidianas, Diana Taylor (2013, pg. 27) diz que “a vida social e o comportamento humano podem ser vistos como performance”. Ao diferenciar performance de espetáculo, ela mostra que as performances também envolvem comportamentos teatrais, que podem ser ensaiados (como nos espetáculos) ou apenas serem convencionais (como nas performances do dia-a-dia), diferenciação que nos interessa para pensar o cuidado clínico. Segundo Taylor (2013) “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Este comportamento reiterado é, de acordo com Schechner (2011, p.36), a característica principal da performance, sendo simbólico e reflexivo, “pleno de significados que se transmitem polissemicamente”. Por isso, quando preparo e executo performances audiovisuais, ou me apresento em saraus, é possível perceber que os fatores responsáveis pela transmissão de

uma ideia se condensam nos atos performáticos, pois são eles que procuro para serem realçados, artisticamente. Pensamentos, desejos, afirmações, são comunicados em uma combinação de atos, palavras, objetos, lugares; escolhidos e elaborados para esse fim.

[Traçados;

Começamos ontem, terminaremos amanhã. Nunca imaginei fazer um filme. Parece aquele tipo de arte pensada para eu apreciar. E foi novamente a coletiva que trouxe esta experiência, num mergulho apnéico de 72h²², na intensidade de um parto natural. Sonhos e desejos que não necessariamente existiam antes. Ficar imersa na minha própria pele, 72h seguidas. Descobrir lugares internos através da superfície escancarada. Realizo-me plenamente por meio dos nossos corpos juntos, que, sozinhos, se nos representam.

Corpo. Corpo feminino, corpo negro, corpo coletivo, corpo nu, corpo adornado, corpo cansado, corpo. Corpo pele, corpo cabelo, corpo pigmento, corpo suor. Corpo câmera, corpo claquete, corpo prolongamento, corpo.

Há uma mágica circundando cada encontro. Encontro bonito e emocionante o nosso, cheio de afeto, rodas de conversa, afago, acolhimento. Cuidado que ofereço em abraço, comida, massagem, axé. Uma beleza rara, de realizar algo colaborativo, motivado pelo simples ato de fazer acontecer. Afirmamos curiosidades e linhas de investigações, nos reconhecemos ao nos constituirmos negras, mulheres. Fingimos que ser mulher é algo que está resolvido... mas oferecemos nosso questionamento como performance. Admiro cada ponto da nossa coragem.

Levarei um trecho do texto que li no sarau, para a performance final, amanhã:

Pari um vermelho sem igual!

A vontade era de recolher toda aquela cor, líquida e brilhante, e esculpir uma forma abstrata que embalasse todo o meu excesso de amor. Foi preciso abrir as pernas, nua. Acocorar-me e deixar escorrer...

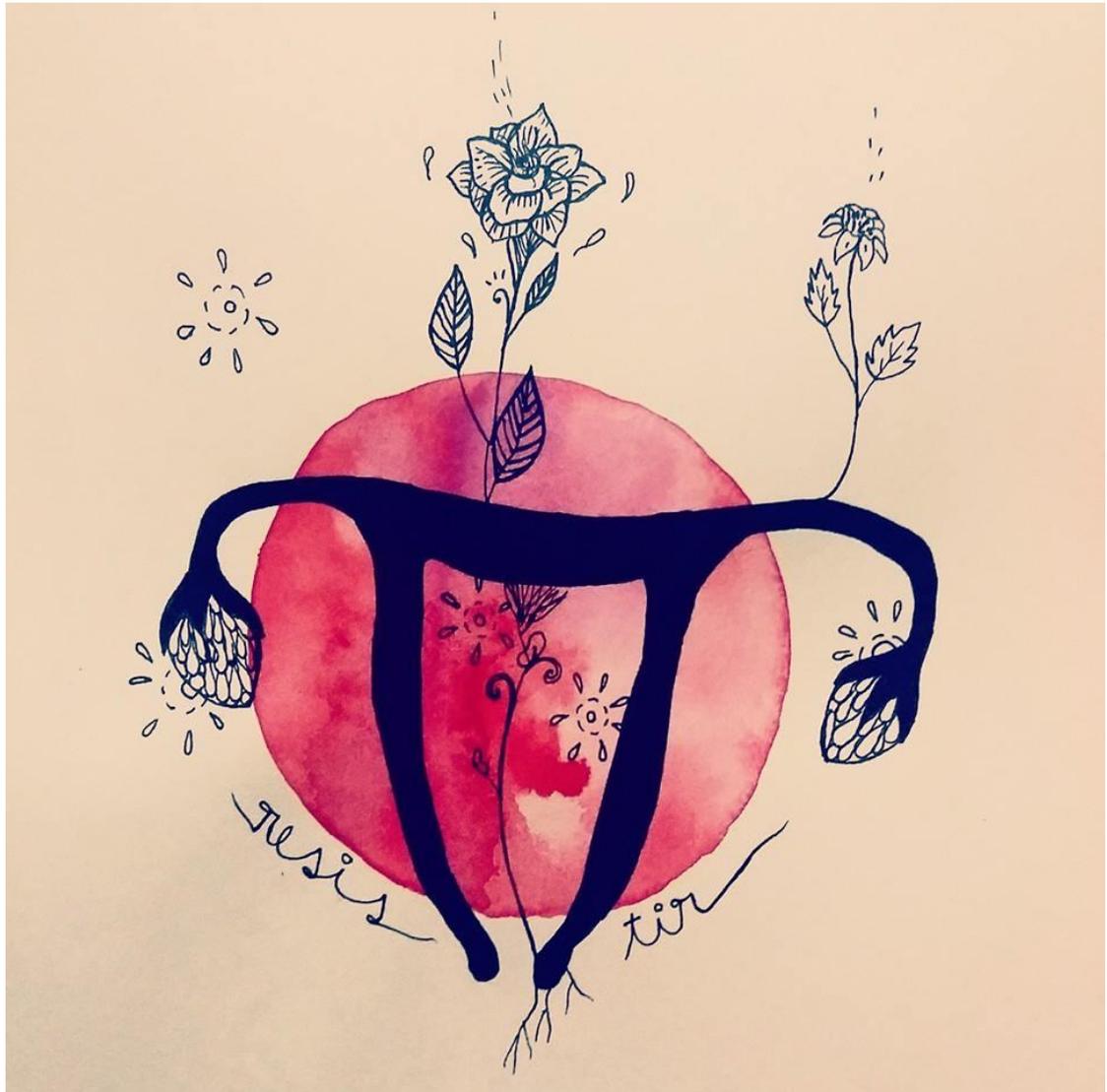
Quando escorre um fio vermelho da fonte feminina, o mais próximo que ele vai parar é no coração do universo. Dentro, no ventre. Inseminadas o tempo todo pelo sol e pela noite, pela seca

²² Participação da Coletiva Mulheres de Pedra no “Festival 72h”, cujo tempo refere-se ao período de gravação de um curta metragem. A partir de nossos questionamentos sobre a presença da mulher negra no cinema, formamos uma equipe exclusiva de mulheres, que produzimos, coletivamente, o filme de curta metragem “Elekô”, que foi premiado, nas categorias: Melhor Ficção, Melhor Sound Design, Menção Honrosa e Melhor Filme da edição de 2015.

e pela chuva, pela aridez e pelo mergulho: tudo provoca filhos nessa nossa raça, “formato homem-par”²³. É muito excessivo, tudo. Sobra, sempre.

A vontade era de me recolher toda, essa cor, líquida e brilhante. E me esculpir em formas abauladas, abstratas, que cobrissem todo o meu excesso.

De amor, pari um vermelho sem igual.]



Carolina ITZÁ – “Resistir”. Aquarela. [2016?].

Percebo também que, dentro do contexto de uma performatividade específica – mas conforme o momento –, há uma exigência de execução de atos distintos em relação: às pessoas

²³ Termo de Estamira, no documentário que leva seu nome. O filme é do diretor Marcos Prado, e estreou em 2006.

a quem presto assistência, às/aes/aos colegas de trabalho e às próprias instituições públicas onde trabalho. Em cada um destes lugares de performance cabe certo modo de falar, de portar-me corporalmente e de registrar os acontecimentos. Há distâncias, proximidades, vestuário, palavras, tons de voz, ações e afetos permitidos e proibidos entre os corpos, para cada uma dessas situações. Essas ações, num conjunto, dizem respeito a um modo de ser profissional. Apontam então, no meu caso, para uma performatividade do cuidado em saúde mental.

Performance e performatividade não são sinônimos, mas mantêm uma grande proximidade. Enquanto a performance refere-se à reiteração de condutas (SCHECHNER, 2011) o performativo refere-se, especialmente, à linguagem como ação (AUSTIN, 1990). Austin (1990) desenvolve sua teoria dos atos de fala a partir da concepção da linguagem não como forma de representar a realidade, mas como forma de agir. Sua compreensão (em relação a certo poder de ação das palavras), é elucidada posteriormente por Derrida (1991), que explicita que, na estrutura do pensamento de Austin, está presente a consideração de que o poder de ação de um performativo está na iteração de um sistema de significações, dado por um contexto; uma convencionalidade “sem a qual não há performativo” (DERRIDA, 1991, p.365).

Austin nos mostra que o performativo, assim, diz respeito à capacidade de realizar uma ação ao proferi-la; a instaurar uma realidade ao dizer determinada sentença, em consonância com um contexto que a torne apropriada, para validá-la. Conseqüentemente, a sentença dita não é uma descrição do acontecimento, mas a realização do próprio ato. Por exemplo: quando digo a alguém que ela recebeu alta, ela vai embora do serviço para sua casa. Mas o performativo não se restringe às palavras. O contexto da performance ritual nos mostra que “o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo” (MARTINS, 2020, n.p.). Performativo, então, se refere ao que instaura novos acontecimentos, sejam palavras, gestos, ações, movimentos, sons...

Judith Butler (2018), alonga o pensamento de Derrida (1991) para trazê-lo ao encontro de seus próprios questionamentos em relação à materialidade do corpo, à corporificação da performatividade. Daí depreende que o performativo compõe, na verdade, uma performatividade, já que o efeito das palavras depende da reiteração de um conjunto de normas, para que dado ato se afirme ou se desvie. Butler diz que a performatividade linguística e a performatividade corporal se sobrepõem, de forma a se cruzarem, sem correspondência direta. Esta dinâmica implica que, a partir “da imposição psicossocial e da inculcação lenta das normas” os atos corporais informem sobre “os modos vividos de corporificação que adquirimos

com o tempo [...]” (BUTLER; 2018, p. 24), como notamos no exemplo da construção da conduta profissional, transmitida ao longo da formação acadêmica por teorias, observação e práticas acompanhadas.

Phelan (1998) considera que “performance e performatividade estão entrelaçadas pela iteração (PHELAN, 1998, p. 10)²⁴”. Isso porque a performance seria uma complexa e refinada tecnologia que provoca a reiteração por meio da potência de repetição. Para que algo seja considerado um comportamento reiterado – como uma apresentação de dança, um ato profissional, uma performance artística –, é necessário aprender e executar, mentalmente, a operação de “ler o performativo”, sendo a mímese e a iteração o lugar de cruzamento entre performance e performatividade (PHELAN, 1998. p. 9-10).

Desta forma, aproximando os conceitos de performance e performativo, refiro-me a performatividade como o desenvolvimento, ao longo do tempo, de atos característicos que, num conjunto, reiteram uma dada performance. É o desenvolver de um acontecimento no tempo. Isto se desdobra na operação complexa e fluida de perceber e responder a performativos, assim como proferi-los, seja com palavras, seja com ações. Performatividade tem a ver com a realização de atos encadeados entre si; atuar, portanto, num determinado tempo, num determinado contexto, que valide tal conjunto de atos como uma performance.

Mais especificamente, refiro-me à performatividade do cuidado em saúde mental como o conjunto de condutas cujos atos expressam uma lógica de cuidado, dentro deste campo de atuação em saúde. Logo, compreendendo meu trabalho num serviço de atenção psicossocial como performance e que performance tem relação com uma rede de significados que expressam estruturas de poder, percebo que o trabalho do cuidado em saúde mental também está relacionado a uma estrutura de poder e significação. De que poderes e de que relações de poder estou tratando?

Durante quase 150 anos (desde a abertura do primeiro manicômio brasileiro por Dom Pedro II em 1852, na cidade do Rio de Janeiro, até o ano de 2001) nossa política oficial de tratamento do que foi nomeado loucura pela literatura médica se configura como o confinamento de pessoas. Inicialmente elas são recebidas em comboios ou recolhidas das ruas. Cerca de 40% têm diagnóstico de doença mental ou neurológica; o restante é formado por uma massa de pessoas desempregadas, grávidas solteiras, prostitutas, pessoas homoafetivas,

²⁴ Tradução livre para: “Performance and performativity are braided together by virtue of iteration” (PHELAN, 1998, p. 10)

mulheres e pessoas negras rebeldes, pessoas em uso de drogas ou que sofrem perseguições políticas. São provenientes de todo o país e até mesmo de países vizinhos. Os manicômios brasileiros chegam a contar 313, somando aproximadamente 100.000 leitos (MINAS GERAIS, 2006; TENÓRIO, 2002).

Incuráveis, sob as marcas da exclusão e de inúmeras formas de violência institucional, milhares de pessoas – de crianças a idosos – passam suas vidas confinadas nessas instituições e/ou nelas morrem precocemente, em condição de indignidade. Somente no infame Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais, criado em 1903 e que foi o maior manicômio do país, morreram cerca de 60.000 pessoas. Duas informações não me passam mais despercebidas: o encarceramento manicomial como forma de controle e subjugação de mulheres e de pessoas negras.

O manicômio, enquanto política oficial do Estado para abordagem da loucura, legitima a lógica de exclusão e extermínio de indesejáveis. Tal processo ilustra o lugar do campo da saúde não apenas como poder regulador da vida, conforme sugere a ideia de biopolítica tratada por Foucault (2010). Dialogando com a obra desse autor, Mbembe (2018b) nos mostra que o biopoder abre caminho ao *necropoder*, sendo este último caracterizado por um poder sobre as decisões de morte. A saúde, enquanto instância legitimada socialmente para ditar e parametrizar o que é ou não doença, está diretamente ligado às relações e limites entre vida e morte. Determinando critérios sobre o que é, e como obter, manter ou melhorar a saúde, interfere diretamente nos hábitos cotidianos, induzindo formas de existir e decidindo sobre quais corpos será feito investimento em saúde.

No caso da loucura, ao ser compreendida como doença durante um período histórico em que não havia interesses nem garantias de cuidados minimamente humanos para abordá-la, percebemos que a soberania da saúde foi exercida sob a forma concreta de “fazer morrer e deixar viver”, usando expressão de Mbembe (2018b, p. 12) A soberania é, entre outros poderes, “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2018b, p. 41). Pessoas loucas, ao serem consideradas desprovidas de razão, ao perderem seus direitos civis, perdem, ainda hoje, a soberania sobre suas próprias vidas.

Os manicômios funcionam como instituições totais (FOUCAULT, 2010) onde toda a subsistência (habitação, alimentação, saúde, higiene) é provida pelo Estado, num só lugar. A vida das pessoas internas fica reduzida à rotina institucional. Suas condições de sobrevivência

são, porém, insalubres, configurando um cenário dantesco, que hoje classificamos como uma grave violação de direitos humanos:

Pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do Colônia. [...] Quando elas chegaram ao Colônia, suas cabeças foram raspadas, e as roupas, arrancadas. Perderam o nome, foram rebatizadas pelos funcionários [...] Homens, mulheres e crianças, às vezes, comiam ratos, bebiam esgoto ou urina, dormiam sobre capim, eram espancados e violados. Nas noites geladas da serra da Mantiqueira, eram atirados ao relento, nus ou cobertos por trapos. Instintivamente faziam um círculo compacto, alternando os que ficavam do lado de fora e no de dentro, na tentativa de sobreviver. Alguns não alcançavam as manhãs. Os pacientes do Colônia morriam de frio, de fome, de doença. Morriam também de choque. [...] Morriam de tudo - e também de invisibilidade. Ao morrer, davam lucro. Entre 1969 e 1980, 1853 corpos de pacientes do manicômio foram vendidos para 17 faculdades de medicina do país [...] Quando houve excesso de cadáveres e o mercado encolheu, os corpos foram decompostos em ácido, no pátio do Colônia, na frente dos pacientes, para que as ossadas pudessem ser comercializadas. Nada se perdia, exceto a vida. Pelo menos trinta bebês foram roubados de suas mães. As pacientes conseguiam proteger sua gravidez passando fezes sobre a barriga para não serem tocadas. Mas, logo depois do parto, os bebês eram tirados dos seus braços e doados. (BRUM, 2013 apud ARBEX, 2013, p. 13-15)

O intragável desta descrição pode ser identificado em cena similar, nas narrativas do psiquiatra Frantz Fanon (2005) sobre a cidade colonizada. Suas reflexões sobre a estreita relação entre os processos de colonização e o racismo, a partir de sua experiência como psiquiatra e revolucionário, são cruciais para que eu compreenda mais um fator de complexidade na busca de uma cor que não se vê:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a medina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes (FANON, 2005, p. 29).

Fanon (2020b; 2005) fala sobre a dureza dos processos de invisibilidade da pessoa negra e mostra que a decisão de tornar invisível o louco não é apenas comparável à situação do negro, mas trata-se, isso sim, de um aspecto particular de um mesmo processo. Assim, entre outros, o manicômio é uma das faces da operação racista e colonial que encarcera parte da população negra.

**Eu ainda era clara, branca
Da noite pro dia eu fiquei branca**

**Ou se foi do dia pra noite que eu fiquei branca
Eu fiquei preta
Eu sei que eu tomei cor**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍNIO, 2001, p. 81)**

A história da institucionalização da psiquiatria e da função social do manicômio pode ser analisada a partir de uma concepção marxista, como propõem as militantes antimanicomiais Daniela Albrecht (2017); Melissa Oliveira Pereira (2020; 2018) e Rachel Gouveia Passos (2018; 2017), além de interseccional pelas duas últimas. Nessa proposta, é possível compreender que a psiquiatria se estabelece como um poder regulador das relações sociais e consegue se capilarizar até os espaços mais íntimos e cotidianos da vida devido à sua relação de contiguidade com o capitalismo. Sinteticamente, o capitalismo pode ser compreendido como

um modo de produção no qual o capital é central, mesmo considerando suas múltiplas expressões. [...] a concentração da propriedade privada se destina a uma classe [...], sendo o restante da população privada do acesso aos lucros, mesmo que sendo responsável, a partir de seu trabalho ou desemprego, pela produção de excedentes que permitem sua acumulação [...] A produção não é direcionada para consumo próprio ou comunitário, mas sim, para venda, sendo a força de trabalho para tal comprada por um período, tarefas e valores, o que se apresenta em formatos como salário ou remunerações diversas, fazendo-se presentes, também, trabalhos análogos à escravidão. Dessa forma, essa produção é diretamente dependente da exploração, marcada pela separação entre produção e utilização (PEREIRA, 2020, p.39).

Nesta concepção, considerar as correlações de forças determinadas pelo modo capitalista de produção implica no reconhecimento das opressões de raça, classe e gênero, e de como elas se fazem inseparáveis entre si, dando solidez e permitindo o funcionamento do sistema capitalista (PEREIRA E PASSOS, 2017). Daniela (ALBRECHT, 2017), Melissa e Rachel consideram que a relação entre ambos é complementar, de forma que “o manicômio – tanto em suas instituições como nos saberes psiquiátricos clássicos que nesta lógica se baseiam – serve ao sistema capitalista e à manutenção de opressões de gênero, raça e classe (PEREIRA E PASSOS, 2017, p. 45). As instituições psiquiátricas são localizadas como parte dos componentes essenciais e estratégicos na relação com as populações que são consideradas improdutivas e, portanto, descartáveis, dentro do sistema capitalista (PEREIRA, 2020, p. 67, PEREIRA E PASSOS, 2019).

[...]

**Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital
como doente**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍNIO, 2001, p. 51)**

**É a terceira vez que me
encontro no hospital. O
número de doentes é grande e
poucos são os loucos.**

**Maura Lopes Cançado
(CANÇADO, 2016, p. 22)**

Dessa forma, compreender as determinações da psiquiatria sobre a vida de alguém e das coletividades às quais pertence passa por compreender a historicidade da própria psiquiatria, considerando as relações e pensamentos sobre os quais ela se sustenta. A função social do manicômio – alcançada pela violência de processos de patologização e privação de liberdade (PEREIRA, 2020) – estaria relacionada à ocultação das contradições entre capital e trabalho, encobrindo “no interior de seus muros [...] aquela parcela que, temporária ou definitivamente, está impossibilitada de manter-se (ou inserir-se) na esfera produtiva” (ALBRECHT, 2017, p. 292). Basta lembrar que pessoas internadas no manicômio de Barbacena – que guardavam condições e habilidades que pudessem ser transformadas em força de trabalho – foram utilizadas como mão de obra dentro da própria instituição e também por funcionários; e que até seus corpos sem vida foram capitalizados, comercializados (ARBEX, 2013).

A patologização das condições de existência produziu uma ciência racial eugenista que atribuía às pessoas negras um baixo nível intelectual e variações morais que levariam à propensão ao crime (FANON, 2020a, PEREIRA, 2020; NASCIMENTO, 2016). Mas, antes disso, já agia no sentido de uma patologização do corpo feminino (PEREIRA, 2020; PEREIRA E PASSOS, 2017). Considerando os estudos iniciais que fundaram a psiquiatria como ciência e primeira especialidade médica, Melissa questiona que

Talvez seja correto dizer que a Psiquiatria, prontamente, passou a ser a história das doentes, das iletradas, das excluídas e das perseguidas, se considerarmos que Pinel²⁵ passou apenas nove meses em Bicêtre, espaço destinado aos homens, e vinte e cinco anos entre as mulheres loucas de Salpêtrière. No seu *Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania*, as mulheres são as figuras mais presentes e aquelas consideradas, pelo médico, como atingidas, pela alienação mental duas vezes mais do

²⁵ Philippe Pinel, médico francês a quem é atribuída a fundação da psiquiatria.

que os homens, o que justificaria a pobreza e por serem muitas as prostitutas e devassas do hospital (PEREIRA, 2020, p. 59).

Melissa cita outras publicações dos séculos XVIII e XIX, que, no bojo dos escritos fundantes da psiquiatria, se dedicam a justificar o corpo da mulher como intrinsecamente nervoso. Haveriam diferenças orgânicas que justificariam a inferioridade feminina e uma “predisposição para a passividade, a maternidade, a fragilidade moral e o enlouquecimento” (PEREIRA, 2020, p. 59). A doença mental feminina é localizada no corpo da mulher, mais especificamente nos órgãos reprodutivos e sexuais, de forma a ser um procedimento comum a extirpação de órgãos como o clitóris, útero e ovários para reestabelecimento da saúde (MEDRADO E LIMA, 2020). Ao longo do tempo, as formas de intervenção corporal continuam vigentes, mudando sua roupagem de acordo com a própria atualização do modelo e dos processos psiquiatrizantes. Permanecem até a atualidade a patologização dos sofrimentos cotidianos e dos obstáculos econômicos e sociais, e de padrões de referências de saúde e adoecimento relacionados a uma construção de feminino amoroso e materno (PEREIRA, 2020; ZANELLO, 2020).

Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que ainda dá um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força – quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade.

**Maura Lopes Cançado
(CANÇADO, 2016, p. 78)**

O corpo da mulher negra, que “sempre sofreu intervenções, sejam psiquiátricas ou judiciárias, do senhor do engenho ou dos patrões”, segue ainda mais penalizado e vulnerabilizado que o das mulheres brancas, dentro deste campo que não lhe protege da condição de subumanidade e exploração sexual (PEREIRA E PASSOS, 2017, p. 43).

**Eu não tenho coragem de enfrentar nada
Eu tenho que enfrentar a violência
A brutalidade e a grosseria**

E ir à luta pelo pão de cada dia

**Eu não sei o que fazer da minha vida
Por isso eu estou triste
E fico vendo tudo em cima da minha cabeça
Em cima do meu corpo
Toda hora me procurando me procurando
E eu já carregada de relação sexual
Já fodida
Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍNIO, 2001, p. 122-125)**

Respondendo atentamente a esses aspectos, a militância antimanicomial brasileira se constitui como tal, no fim dos anos 1980, como um movimento identificado à luta de classes e de outras bandeiras sociais que se interseccionam com as lutas por cidadania das pessoas com sofrimentos mentais (PEREIRA E PASSOS, 2017). Militantes antimanicomiais como Daniela (ALBRECHT, 2017), Melissa (OLIVEIRA, 2020), Rachel (PASSOS, 2017) e Emiliano de Camargo David (2018), pesquisam sobre a implicação do capitalismo, do racismo antinegro e do patriarcado, por exemplo, na concepção e conformação de serviços de saúde mental do SUS. Buscando respostas e reações possíveis.

Rachel escancara como a presença das pessoas negras é marcada nos lugares de adoecimento e sofrimento mental: são elas que compõe a maioria de pessoas recolhidas nos hospícios, além de serem as mulheres negras, escravas e libertas, que ocupam os cargos mais subalternos de cuidado. Desde os hospícios até as atuais residências terapêuticas²⁶, são as mulheres negras a maior parte das funcionárias e cuidadoras que desempenham os serviços gerais de limpeza e auxílio nos cuidados de enfermagem (PASSOS, 2017).

Rachel traz também uma pergunta inquietante, cuja resposta precisa ser construída se quisermos realmente modificar a estrutura e as possibilidades de cuidado em saúde mental. Ela

²⁶ Dispositivos da rede de atenção psicossocial do SUS. São moradias destinadas a pessoas com história de internação psiquiátrica de longa data, sem suporte familiar.

questiona o motivo de, no Brasil, falarmos em holocausto brasileiro para fazer referência ao horror da história dos hospícios, quando, na verdade, nossa história, nosso contexto, nos remete ao horror colonial. Em vez de tratarmos como holocausto, por que não falamos em navio negreiro?

[...] por que comparamos o genocídio coletivo do maior hospício do Brasil, que foi a Colônia de Barbacena, em Minas Gerais (MG), com mais de 60 mil mortos, com o Holocausto Nazista? Ao elaborarmos essa pergunta desejamos questionar que a atualização das práticas manicomiais, hoje expressas nas múltiplas ações do Estado, estão atreladas muito mais ao colonialismo do que ao holocausto. O debate aqui não é medir o grau de atrocidade e de violação de direitos humanos, e, sim de reconhecer os fundamentos estruturantes da nossa realidade. No livro de Daniela Arbex (2013), *Holocausto Brasileiro*, que apresenta os reflexos do manicômio na vida não só dos sobreviventes da Colônia de Barbacena (MG), mas também de seus familiares, podemos identificar através das fotografias contidas no livro que as pessoas que lá estiveram internadas possuíam determinada cor/raça. Logo, torna-se fundamental racializarmos a história da loucura no Brasil. [...] que possamos ampliar a nossa lente e identificarmos que os hospitais psiquiátricos no Brasil são um grande reflexo dos navios negreiros, lugar esse que muitos morreram no anonimato, sem dignidade e impedidos de manifestarem sua existência. (PASSOS, 2018, p. 16-19)

Ao aproximar da realidade manicomial brasileira as concepções sobre o colonialismo, percebo haver uma infeliz correspondência entre suas práticas e pensamentos. Me parece muito apropriado que vários espaços de tratamento baseados na exclusão e segregação social (como as instituições manicomiais e os antigos leprosários, por exemplo), tenham sido denominados “Colônias”, porque verdadeiramente as são, em sua lógica colonialista de apropriação e violação de vidas e subjetividades.

Assim como o Hospital Colônia de Barbacena, vários outros complexos com essa nomeação e estrutura marcam a história do tratamento à loucura no país. Na cidade do Rio de Janeiro, trabalho por um período de quase 7 anos num serviço substitutivo localizado num dos antigos pavilhões da Colônia Juliano Moreira, icônica por seu surgimento como hospital-colônia. Tal modelo de assistência era considerado vanguardista à época, conforme demonstra estudo de Ana Teresa Venâncio (2011).

As colônias de tratamento tornam-se um modelo internacional, adotado também no Brasil, que se baseia no isolamento de doenças contagiosas – como a hanseníase e a tuberculose –, a fim de evitar sua propagação. Em relação à doença mental, as colônias são mais uma alternativa, que, ao lado dos asilos e hospícios, mantém a aposta no isolamento social como medida terapêutica:

[...]. No caso da doença mental a proposta de isolamento dos pacientes – em colônias, mas também em hospícios e asilos – fundava-se em outra premissa: a ideia cunhada pelo alienismo e seu ‘tratamento moral’ de que o próprio isolamento era medida terapêutica, já que tinha o intuito de prevenir o contato do doente com os excessos da vida urbana, com os ‘males da civilização’, que eram considerados uma das principais causas das perturbações mentais. Retiravam-se os alienados do convívio social para lhes proporcionar, por outro lado, a convivência em uma microssociedade [...] (VENÂNCIO, 2011, p. 36).

A Colônia de Psicopatas-Homens, que se torna posteriormente a Colônia Juliano Moreira, é instalada precariamente em 1924 na área de Jacarepaguá, reconhecida à época por sua vocação agrícola. Sua distância do centro urbano e do subúrbio carioca lhe fazem marcada pelo descaso do Estado, ficando a região conhecida como sertão carioca. Tal imagem, tão simbólica, denota o distanciamento e o esvaziamento de investimentos públicos na região (VENÂNCIO, 2011).

A Colônia Juliano Moreira é considerada, à época, referência nacional em relação à assistência em saúde mental, e ainda assim sofre grave deterioração de sua estrutura, por falta de investimentos. Projetada para receber 600 pacientes, na década de 1960 abriga número próximo a 5.000 pessoas. O abandono também se configura como outra dimensão de seu cotidiano: o de ser a última alternativa para os pacientes considerados irrecuperáveis. É o destino final de suas vidas.

**Fala pra gente, Stela, há quanto tempo você está aqui na colônia?
Tem pra mais de doze anos.**

**Como é que você veio parar aqui?
Fui viajante, sou muito viajada
Viajei muito, gostava muito de viajar
Gostava muito da viagem
Viajei São Paulo Rio de Janeiro Petrópolis Belo Horizonte
Minas Gerais São Paulo
Fui da Praça Mauá até São Paulo à pé
[...]
Como é o seu dia-a-dia aqui na colônia?
Segunda terça quarta quinta sexta sábado domingo
Janeiro fevereiro março abril maio junho julho
agosto setembro outubro novembro dezembro**

**Dia tarde noite
Eu fico pastando à vontade
Fico pastando à vontade no pasto que nem cavalo[...]**

**Stela do Patrocínio
(PATROCÍNIO, 2001, p. 147)**

O manicômio, portanto, é o local onde diversas violações à integridade subjetiva e física se tornam perceptíveis em corpos, paisagens, estruturas, pensamentos e ações. Estas se fazem acontecer, dentre outros mecanismos (como a arquitetura), nas condutas de profissionais da própria instituição, agentes de outras instâncias estatais (como outras equipes de saúde, policiais, judiciário, etc.) e até mesmo entre as próprias pessoas a quem se destinam os serviços. Retomando os relatos sobre o hospital Colônia de Barbacena e sobre a Colônia Juliano Moreira, vê-se que a violência colonial é uma prática que concretiza as forças institucionais por meio de atos que retiram a agência das pessoas internas, precarizando de tal forma as possibilidades de vida que pode, em última instância, levar à morte.

A prática de atos de violência aproxima a performance de profissionais de saúde aos agentes que Fanon (2005) chama de intermediários do poder. Os primeiros, pelas ações de tortura legitimadas como condutas terapêuticas (como a aplicação de choques, cirurgias cerebrais que mudam o comportamento e retiram a capacidade de interação, a permanência em solitárias, por exemplo, para pessoas agitadas). Os demais, por sua participação na imposição do domínio do território, no contexto da guerra civil. Ambos são agentes que fazem concretas as ações de poder de um grupo sobre o outro:

O intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado (FANON, 2005, p. 28).

Fanon (2005) traz a constância da violência na relação entre colono e colonizado, o que aproxima novamente manicômio e colônia. Em Barbacena, os atos de medicar, aplicar eletrochoques ou determinar o isolamento em cela individual aos pacientes graves se desloca de sua finalidade de tratamento e se torna ato de controle. Muitas vezes sem qualquer parâmetro médico ou terapêutico, auxiliares de serviços, vigias e policiais são os responsáveis por realizá-los, para contornar e punir agitações por quaisquer motivos (ARBEX, 2013).

Pensando nas ações punitivas transformadas em medida terapêutica pelo conhecimento médico-científico vigente, volto a Mbembe (2018b, p. 16), para lembrar que soberania é, em última instância, o direito de matar. Institucionalizar a loucura e fazer do manicômio um lugar de desumanização e mortandade torna-se possível devido à manutenção de um estereótipo do louco que torna sua condição de existência desprovida de algumas importantes características de humanidade. Isso faz com que a pessoa louca seja vista como um ser incapaz de pensar e sentir; portanto, perigosa, uma ameaça à vida humana. No imaginário moderno, já que “a percepção da existência do Outro [*é vista*] como um atentado contra a minha vida, como uma ameaça mortal ou um perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança” (MBEMBE, 2018b, p. 20), é construída a ideia de que é não apenas aceitável como desejável eliminar o Outro que é compreendido como ameaça.

A classificação de grupos humanos em relação à sua humanidade leva à possibilidade de violação de direitos. Judith Butler (2011) defende a ideia de que há uma qualificação do que é considerado humano, de forma que os seres considerados abjetos têm sua humanidade questionada. Assim, a própria construção do que é humano produz “o mais ou menos humano, o inumano, o humanamente inconcebível” (BUTLER, 2011 p. 65).

Este pensamento converge com a ideia de “zona de não ser” de Fanon (2020b, p.22). Nela, a invisibilidade da pessoa negra é o lugar de negação de todas as dimensões da existência. O negro existe como negação do branco, daquele que é. Ser negro é não ser. A zona do não ser é onde a humanidade é retirada, fazendo-a, assim, a zona onde a violência é permitida, mesmo a da morte. Aproximando ao pensamento de Butler, a pessoa negra, habitando o não ser, perde seu estatuto de humanidade.

De acordo com Bhabha (2007), constituindo-se de ideias ambivalentes que permitem a concomitância do reconhecimento e recusa da diferença, o estereótipo se relaciona diretamente com esta discriminação. A ambivalência valida o estereótipo ao garantir sua repetibilidade em contextos e discursos históricos em curso, ao produzir verdades e previsibilidade a partir de estratégias de individuação e marginalização. Paralelamente, o estereótipo responde a uma demanda do colonialismo, e possibilita justificar estratégias de controle social e político em nome de uma necessidade hipotética de recuperação do que foi cindido na colônia (BHABHA, 2007).

Dessa maneira, como estereótipo, o louco tem sua imagem negativada, congregando tudo que se considera indesejável e que deva ser, por isso, invisibilizado, mesmo em sua

radicalidade. Como adjetivo, “louco” designa pessoas excluídas, inconformadas, excessivamente criativas, corajosas, inconsequentes ou capazes de praticar grandes atrocidades. Justificada por uma suposição de desrazão e periculosidade, são construídas e sustentadas performances sociais e profissionais marcadas pela violência, exploração e desumanização dos corpos de pessoas adjetivadas como loucas. Invisíveis não porque não são vistas, mas invisibilizadas por não serem o que se deseja ver.

Como contraponto, é importante retomar os significados das mudanças de paradigmas dos serviços públicos de saúde mental no SUS:

A Reforma Psiquiátrica não pode ser confundida com uma mera transformação nos serviços de saúde mental ou uma modificação na organização institucional. Refere-se à ousadia de inventar outro modo de cuidar e de reinventar a sociedade, constituindo outro lugar para o louco. Trata-se de constituir uma ética de respeito à diferença e de construir a saúde como defesa radical da vida. Defesa que almeja a transformação social. (YASSUI, 2016, p.21).

Como trabalhadora de um serviço substitutivo ao manicômio, percebo-me performando, ao mesmo tempo, um duplo papel. A tensão é constante na contradição entre responder como agente do poder estabelecido e como agente de mudança.

Enquanto ideologia, o manicômio persiste. Não por acaso apontamos, nos movimentos de luta antimanicomial que, se um diagnóstico psiquiátrico é capaz de determinar a forma como alguém será compreendido socialmente, isso diz respeito a todo um conjunto de pensamentos, palavras, atos em torno dos quais há um acordo social. Por isso, a loucura é uma convenção social e não algo em si mesma.

Posso dizer que a loucura é uma performatividade e não um performativo. Embora o poder biomédico opere na direção de fazê-la um performativo, os movimentos sociais mostram que ela é performatividade. Enquanto os diagnósticos psiquiátricos parecem instaurar a doença ao anunciar uma patologia, os movimentos sociais mostram que a loucura apenas opera como uma doença se há uma convenção social que a inflige esse efeito. Apesar do ato de nomear a loucura muitas vezes ser suficiente para que a doença, de fato, se instale (pelo efeito que produz o seu estigma), os movimentos sociais denunciam que são as condições de vida que determinam a instalação ou não de uma doença – e não o seu nome ser proferido, como uma sentença.

O efeito adoecedor que pode ter a identificação de alguém ao nome de uma doença psiquiátrica também tem relação com as regulações sociais, o que indica novamente que lidamos com uma performatividade. Uma performatividade que responde a uma ideia pré-

concebida sobre uma condição subjetiva, a partir da nomeação de uma patologia. A loucura e seus efeitos, são, portanto, determinados socialmente, como apontado por Fanon (2020b) e pelo Movimento dos Trabalhadores de Saúde Mental (CARTA DE BAURU, 1987). A loucura não é uma condição intrínseca, mas uma performatividade que tem a ver com a tolerância e intolerância social aos desvios normativos, à adequação ao sistema produtivo, capazes de determinar as formas como alguém ocupa o território, interage e circula.

Então, para construir uma performatividade antimanicomial do cuidado em saúde mental, é necessário reconhecer que as condutas de profissionais da saúde vêm sendo forjadas, historicamente, sob a égide de um pensamento biologicista, eurocêntrico, patriarcal, que reproduz uma série de explorações e preconceitos sobre minorias políticas racializadas e oprimidas (PEREIRA E PASSOS, 2017). Em acordo com a hegemonia dos pensamentos social e acadêmico, a formação direciona profissionais a compreenderem a saúde e a doença a partir de uma ótica colonialista: excludente, racista, classista, machista, misógina, homofóbica, capacitista, etc, gerando um cuidado inadequado e/ou inacessível.

Como consequência, na análise de Melissa e Rachel,

[...] o manicômio - tanto em suas instituições como nos saberes psiquiátricos clássicos que nessa lógica se baseiam - serve ao sistema capitalista e à manutenção de opressões de gênero, raça e classe. As concepções sobre a doença mental, seu tratamento e as instituições asilares, mas também a relação estabelecida com os trabalhadores, e aqui sublinhamos as mulheres trabalhadoras, representam os 'resíduos psiquiátricos'[...]. (PEREIRA e PASSOS, 2017, p. 45)

Por isso, quando me situo como mulher, negra, pertencente à classe trabalhadora, militante antimanicomial, também ativo outra performatividade de enfrentamento ao manicômio, a partir do lugar que ocupo nesta estrutura. Nesta performatividade, os enfrentamentos necessariamente se dão, inclusive quando realizo, no cotidiano profissional, um trabalho que é ao mesmo tempo artístico e clínico, pautado num compromisso ético com a democracia e o protagonismo social das pessoas marcadas pelo sofrimento mental, a fim de reverter a lógica da exclusão e da violência institucional, em nome da alteridade e do direito de existir.

Como trabalhadora, sou convocada, ao longo dos últimos anos, a confrontar as opressões trabalhistas, na realidade do SUS precarizado que resiste hoje aos desmontes neoliberais (SALES ET AL, 2019; SILVA, BATISTA E SANTOS, 2017). Desmontes que percebo pela falta de postos de trabalho; pela precariedade dos contratos de emprego; pelos

baixos salários e extenuantes jornadas; pela precariedade da infraestrutura física; por atrasos sistemáticos no pagamento de salários; pela insuficiência de profissionais diante do aumento da demanda de atendimentos; pela diferenciação de salários e condições de trabalho entre categorias profissionais e vínculos empregatícios. A insuficiência na oferta de concursos para cargos estáveis, a flexibilização das leis trabalhistas e a falta de investimento de recursos financeiros neste setor tem criado uma disputa cada vez mais desigual entre profissionais de saúde mental – trabalhadores – e o Estado – empregador.

Compreendo que a performatividade antimanicomial engloba também o olhar às condições (manicomiais) dos regimes de trabalho atuais. Diante dos processos de flexibilização e precarização dos vínculos e condições de trabalho, não só as/es/os usuárias/es/os dos serviços ficam, muitas vezes, fora do sistema de produção e consumo, como também trabalhadoras/es têm sua atuação profissional (com consequentes reverberações nas demais esferas da vida) prejudicada pelas condições do trabalho. Por isso, faz parte da militância evitar a sujeição a condições de trabalho cada vez mais deterioradas, cada vez mais manicomiais.

Melissa e Rachel confirmam minha impressão quando refletem sobre as formas institucionais de permanência do manicômio. Apontam que as violências e exploração dos corpos, em especial das mulheres, em especial das mulheres negras,

se atualizam quando falamos dos manicômios em seus múltiplos formatos – hospitais psiquiátricos, estabelecimentos de custódia, comunidades terapêuticas²⁷ –, ou mesmo das ‘usuárias’ da rede de atenção psicossocial, quando submetidas à medicalização e a uma normatividade médica que se baseia no *‘orgânico louco das mulheres’* e também no eugenismo, mas não apenas quando nos referimos a essas mulheres. Além das mulheres asiladas ou atendidas, não podemos nos esquecer das mulheres trabalhadoras dos manicômios ou dos novos serviços de saúde mental. [...] a Reforma Psiquiátrica pode se assentar no trabalho feminino precário para poder ‘avançar’. Neste cenário, nos deparamos com o fato de que na pirâmide social o trabalho das mulheres negras é o que possui menor valorização e, por consequência, a pior remuneração, realidade que se agravará nos próximos anos, se considerarmos a Reforma da Previdência que está em curso no país. A saúde mental, ao reproduzir a lógica da precarização do trabalho, pode representar a permanência das opressões às mulheres trabalhadoras, em especial as negras (PEREIRA E PASSOS, 2017, p.44).

²⁷ Espaços geralmente vinculados à religiosidade cristã, baseadas no isolamento social como principal estratégia de assistência, além da abstinência do uso de álcool e outras drogas. Ao serem inseridas na RAPS e ganharem financiamento público, constituem enorme retrocesso às políticas antimanicomiais de tratamento em liberdade e da lógica de redução de danos, além de serem constantes as denúncias de maus tratos como agressões físicas, trabalho forçado, medicação generalizada e ausência de profissionais de saúde (PEREIRA E PASSOS, 2017).

Isto exige uma postura vigilante, contestadora e articulada com a classe; uma consciência antimanicomial (ALBRECHT, 2017). Apesar de, na minha concepção, ela ser necessária e indispensável à atuação no campo da saúde mental, é sustentada com dificuldades. A militância pode parecer mais uma sobrecarga além do trabalho já realizado, pois incide na demanda de mais afazeres, constantes embates, discussões e enfrentamentos nos mais distintos espaços do trabalho, e também fora dele. É como se a sustentação de uma performatividade alinhada a essa consciência pudesse ser uma atitude individual, como observa Daniela:

O caráter *militante* se acentua como marca do cotidiano no trabalho das políticas públicas, diante do avanço da precarização da rede de saúde mental, que não raro torna a sustentação de uma direção antimanicomial de trabalho verdadeiramente voluntarista, solitária, inviável. [...] A sobrevivência do manicômio, na convivência com uma rede substitutiva precarizada e privatizada, leva o horizonte antimanicomial a retroceder cada vez mais ao seu programa mínimo – resistir aos asilos concretos, em meio a resignadas apostas na sua humanização (ALBRECHT, 2017, p. 308 – destaque da autora)

A ética do trabalho antimanicomial, portanto, me parece exigir uma postura ativa de defesa da democracia, o que inclui os direitos de quem oferece a assistência.

Dentro deste cenário de precariedades, chamo atenção para mais uma questão, uma contingência, que atinge diretamente os processos das minhas anDanças: a pandemia de covid-19 assola o planeta no momento que situaria a metade da minha pesquisa. O isolamento social – marca por excelência do manicômio – torna-se, durante a escrita deste texto, experiência comum e compartilhada por muitas pessoas. Traz ao mundo a inevitável angústia do confinamento, diante da necessidade de reconfigurar os circuitos de vida, pela necessidade de sobreviver.

Para que a rua torne a ser viável como local de livre trânsito e encontros, num futuro, torna-se necessário preservá-la de nós. Para preservar a rua, é preciso ficar em casa. Para ficar em casa, reinventar o trabalho. Para reinventar o trabalho, abusar da tecnologia. Para suportar a tecnologia, evocá-la como alternativa possível para manter laços afetivos.

[*Traçados;*

Quando a pandemia do novo coronavírus se instala no Brasil, em março de 2020²⁸, as preparações para o tradicional Ato do 18 de maio,²⁹ em Belo Horizonte, já acontecem. É necessário suspender as reuniões preparatórias, mas... que outro ato estamos instaurando, com essa decisão? Parece absurdo, desde o primeiro momento, que nossa maior ação de cuidado se apresente como algo que nos remete ao horror do hospício: isolamento social. Nos movimentos, nos nossos locais de trabalho, nos nossos silêncios, nos perguntamos como realizar essa mudança de perspectiva e estratégia, que carrega um valor simbólico tão representativo à nossa luta.

O contágio afetivo das ruas é substituído por um esvaziamento desajeitado, que tenta, mambembe, evitar o contágio do vírus temeroso, ao mesmo tempo imperceptível e letal. É só o que conseguimos repetir – e ainda vimos elaborando, com dificuldades: estamos lutando há três décadas para que as pessoas possam estar na rua; como inverter nossa direção?

A gravidade da situação exige ações rápidas, enquanto ainda tentamos compreender a amplitude do novo horizonte, e inventamos respostas que validem as poucas certezas que temos, entre elas, a de que todo o mundo precisa parar de circular. Hoje é dia 25 de março de 2021 e os dados indicam que estamos à beira de uma tragédia nacional, com colapso do sistema de saúde em todo país e aumento vertiginoso do número de mortes. Nossos serviços agitados e barulhentos se desaglomeram, inflando espaços

antes inexistentes, entre corpos que precisam do calor uns do outros, de um braço para se apoiarem, e que não escutam alguém que use máscaras para lhe dirigirem palavra. Nosso cuidado apela aos telefones, suplica pela não presença nesses locais que, com muito esforço, seguem construídos cotidianamente como pontos de amparo para momentos bastante tenebrosos. Receber tal suporte presencialmente torna-se, passado o ápice da crise, ato de descuido, enfrentado com infinitos protocolos e fiscalizações.

No meu serviço e em outros, similares, que atendem crises subjetivas, acontece o esperado: a necessidade do confinamento provoca muitas delas. Enlouquecidas pelo medo de morrer em decorrência da infecção por um vírus tão contagioso, mas também pela falta de recursos para lidar

²⁸ O primeiro caso de covid-19 do Brasil foi registrado em fevereiro de 2020. Em março foi registrada transmissão comunitária.

²⁹ Data da comemoração do Dia Nacional da Luta Antimanicomial. Em Belo Horizonte – MG, acontecem grandiosos desfiles pela principal avenida da cidade, onde militantes da saúde mental, entre usuárias/es/os, trabalhadores, familiares, estudantes, da cidade e de outras localidades de Minas Gerais, rememoram as conquistas da Luta e fazem novas reivindicações.

com um momento de vida esvaziado de suporte material (financeiro, habitacional, alimentar), muitas pessoas tornam a vivenciar crises diversas, ou as experimentam pela primeira vez. Vejo muita gente passando a reconhecer a loucura não apenas ao meu lado, no meu trabalho, onde ela supostamente já é familiar; mas também nas vivências coletivas e cotidianas de um país desgovernado.]

Reconfigurar o cotidiano não é possível para uma grande e crescente parcela da população brasileira, que já inicia o período pandêmico avizinhada pela miséria, inclusive aquelas em grave sofrimento mental. Somos, todas as pessoas, empurradas na direção tortuosa de uma nova normalidade que, no caso do Brasil, não passa de uma nova mortalidade. Especialmente para a parte da população em desvantagem socioeconômica, é uma espécie de salto sem ensaio em direção a uma morte multifacetada, impulsionado pelo desemprego, a escassez, a fome, a tristeza, a violência, a doença, a falta de assistência adequada. E que não é amortecido nem mesmo pela própria morte física.

Nesse contexto, o manicômio se reconfigura com força total, embora disfarçado, pelo avesso. Termina por revelar o que sempre foi, e que continua sendo: a distância que torna seres humanos invisíveis diante dos outros. O manicômio se faz ostensivo em todos os lugares e atitudes onde ele sempre existiu, embora não fosse neles reconhecido: nas casas marcadas pela violência, nos ônibus lotados, na tarifa exorbitante do metrô, nas ruas se enchendo paulatinamente de pessoas sem recursos para a próxima refeição, nos comércios fechados de portas abertas, no confisco de mercadorias de trabalhadores informais. E também na recusa à utilização de máscaras, e em seguir regras de distanciamento social por parte de quem poderia (e, portanto, deveria) fazê-lo. O manicômio se mostra vigilante em profissionais de saúde que recusam a vacina contra a covid-19, grupos de empresários que traficam imunizantes, representantes eleitos pela população que furam a fila da vacina composta por quem os elege.

O manicômio se refunda a cada vez que uma pessoa passa pela loucura de não ter a oportunidade de se proteger adequadamente, e termina por se infectar por covid-19, mesmo com todos os cuidados ao seu alcance. Ele levanta mais um tijolo a cada corpo que tomba, antes de sequer conseguir uma vaga num Centro de Tratamento Intensivo.

[Traçados;

A vida anda insuportavelmente precível. As ruas vazias e a loucura em sofrimento me fazem ter dificuldades para encarar a falta de perspectiva de um futuro preenchido por alguma

alegria. Minha pesquisa despenca, parecendo algo de nenhuma importância ou de suntuosa futilidade, diante do dramático cenário que dados, gráficos e tabelas jamais puderam abarcar.

Tantos afetos são abafados por equipamentos de proteção individual, que me fazem uma ciborgue artesanal e mal-acabada. Os traços mais marcantes do meu corpo ficam encobertos por jalecos, máscaras e turbantes, que passam, por sua vez, a desempenhar o papel de me identificar diante de pessoas que não me conhecem ou reconhecem sem eles.

Estou, de fato, há meses sem pisar na rua. Substituindo as rodas de dança por outras, mecânicas, que me transportam de casa para o trabalho. Troco coletivos por aplicativos de transporte particular, abraços por videochamadas, ensaios por reuniões.

O pânico de ser trabalhadora de um serviço de saúde e poder levar a morte para a minha família, amigas e amigos, me faz escolher o compromisso com a distância como um pacto amoroso. Porém, a mediação da tecnologia como única forma de contato torna-se rapidamente excessiva, atualiza o meu enfado das telas e não deixa dúvidas quanto à medida das distâncias. Temendo a rua vou perdendo as estampas, os adereços, o godê das minhas saias. E, com eles, algo que foge ao meu cálculo sanitário: perco a ginga, o compasso, a pisada.]

A vivência pandêmica torna ainda mais oportuno apontar que, assim como nas lutas anticolonialistas, o território é central nos debates sobre práticas antimanicomiais. O direito, a possibilidade de acessar, transitar e ocupar lugares de interesse tem relação estreita com a vivência e invenção da saúde, assim como da saúde mental. Por isso, sustentar um cuidado antimanicomial à loucura é, necessariamente, travar disputas por lugares geográficos, sociais, históricos, culturais e simbólicos (YASSUI, LIZO, AMARANTE, 2018). A pandemia traz a necessidade de pensar na saúde do território.

[Traçados;

Sim, duvidei. Duvidei que qualquer coisa para além de sobreviver fosse realmente importante, em muitos momentos. E por causa disso, tive que responder a mim mesma: em nome de quê continuamos insistindo em viver?

O que me falta

Para respirar?

Despir ar?

Voltei então ao meu eixo desequilibrado, onde não cair de cima dessa linha bamba significa manter o corpo em movimento, buscando sempre esse ponto móvel de equilíbrio:

deslocamento. Que forças seriam capazes de deslocar meu amedrontado pensamento para que meu corpo pudesse, corajosamente, dançar?

Dançar, como possibilidade de me perceber viva em meio ao morticínio deliberado que vivemos, me lembrou ainda outra coisa: a queda faz parte da dança. Pouco importa manter-me, equilibrista, sobre um fio instável... Recordei-me: é mais importante saber que há dança no chão do mundo. E que há também a possibilidade de levantar.

A dança reapresentou-se como pensamentos, dando lugar e visibilidade a uma dinâmica impalpável, num curso irrefreável, em diversos sentidos. Observá-los com atenção e interesse tornou possível lidar de outra forma com tantas forças conjugadas. Medo e amor, paralisia e desejo, quedas e saltos, palavras e silêncios, pressas e demoras, puderam ser apreciadas. Em vez de tentar decodificar toda a cena – que nunca terminou de ser elaborada –, acompanhar o possível.

Numa direção se estenderam meus olhos; noutra, minha língua; dentro, meus ouvidos; junto, minhas narinas; fora, minha pele; antes, minhas máculas; após, meus fusos. Tudo se instalando e acontecendo concomitantemente, em todos os sentidos, pelo corpo inteiro. Dança. Uma dança independente de mim, que não poderia se dar em qualquer outra pessoa.

*Solo ar
Chão de estrelas
Ar de raro efeito
Constelação de querereres*

*Na ponta afiada da íris
E dos labirintos
Mover mente
Nome ar*

Dar nome aos ventos que me gelaram ou aqueceram foi uma forma de criar com eles alguma intimidade e lhes oferecer meu constrangimento para que eles pudessem me conduzir. Mesmo sendo impossível nomeá-los todos, sabê-los passageiros foi importante para identificar que aqueles convites à dança eram, na verdade, flanares. Da mesma maneira que fazem a uma folha num galho de árvore, conduzindo-a, até pousá-la no chão.

Houveram muitas condições nada gentis. Aos trancos, num ritmo não compartilhado, que me causaram tombos e tropeços, levando a interrupções antes do movimento final. Mas, aprendi a acolher outras propostas, já que, em muitos momentos, a minha capacidade de sugestão esteve muito diminuída, ou ausente. Aceitar o que me parecia desajeitado foi também uma forma meritória de me colocar em movimento, ainda que não fosse a forma mais cômoda. Dançar a dança de outra pessoa pode ser bem desconfortável em alguns momentos.

Entre fluxos e esforços, mais uma parceria irrecusável: dançar com a morte. Numa dimensão que ultrapassa o sofrimento, ela tem me provocado belos questionamentos sobre a vida. Em nenhuma das possibilidades há leveza. A morte tem sido a própria gravidade, que não apenas tomba os corpos definitivamente ao chão, mas que os direciona, antes, numa verticalidade descendente, vertiginosa. Gravidade é a qualidade fundamental das direções irresponsáveis que veem transformando o Brasil num desterro.

Reaprendi a olhar para a morte, para o morrer, para as diversas mortes e para as numerosas mortes. Tenho aprendido a prestar-lhe os devidos respeitos para continuar caminhando, viva, em sua indubitável direção e companhia constante. Acolhê-la e afagá-la com certa ternura. Porém, nos ensina um homem em flor: se a morte é da natureza da vida, a crueldade com que tem sido vilipendiado o nosso direito à memória após a partida, não (FLOR DO NASCIMENTO, 2020). Ele diz ainda, que para os povos de terreiro, por exemplo, a morte não é em si aterrorizante, pois não rompe a pertença à comunidade. Já sua precipitação é, sim, uma violência, como o que temos vivido diante de centenas de milhares de mortes causadas pela covid-19, e já evitáveis em sua maioria. Além disso, viver uma boa morte também diz respeito a viver uma boa vida (FLOR DO NASCIMENTO, 2020).

É a memória a vida de nossos mortos, o presente do nosso passado, nosso futuro em lembranças. Por causa dela dançamos com honrarias as histórias que nos precedem, fazendo de nossos atos e narrativas o encontro entre as nossas vivências pessoais e a nossa herança coletiva, mantendo e atualizando o pertencimento à comunidade. A memória se move com o tempo, atravessando-o na montaria dos corpos humanos, em histórias, palavras, compassos.]

A prática do cuidado em liberdade traz, para que de fato se dê o acesso e a circulação das pessoas pelos lugares comuns, a necessidade de remodelar o tecido social. Para que as pessoas se sintam pertencentes ao espaço da rua, é necessário certa naturalização da loucura, no sentido de desmistificá-la, para encará-la como um aspecto pertencente à vida cotidiana. Isso passa por uma mudança radical na forma de compreendê-la não como adoecimento, mas como forma singular de existir para, somente assim, ser possível recebê-la nos espaços de cidadania. Portanto, território é

mais do que um espaço geográfico, é compreendido como um espaço de relação social, formado, por um lado, pelos objetos naturais, geográficos e, por outro lado, pela sociedade em movimento. A dinamicidade desse espaço corresponde às inter-relações estabelecidas e mediadas pelos aspectos cultural, legislativo, político, econômico e social. [...] é um espaço de ação e de relações tanto de poder como de resistências ao poder, produzindo mecanismos tanto de inclusão como de exclusão social. É também um dos espaços mais efetivos de resistências ao poder e, assim, por meio de um novo cotidiano, as mudanças sociais acontecem (LEÃO e SALLES, 2016).

Mbembe (2018a, p. 59) aponta que não é possível dissociar a relação entre liberdade e território, e que “não basta erigir instituições adequadas num contexto de segregação exacerbada, nem adquirir competência ou ganhar respeitabilidade, se o direito de cidadania é fundamentalmente contestado, frágil e revogável.”, como o contexto que vivemos na saúde mental e com relações à políticas públicas em geral, no Brasil (PEREIRA E PASSOS, 2019) Portanto, trabalhar no território exige assumir uma performatividade outra em relação ao que a formação teórica e acadêmica convencionalmente preconiza como uma conduta profissionalmente competente. Com os anos de implantação e maturação da Rede de Atenção Psicossocial, temos empreendido um esforço para trocar os uniformes (de pacientes e profissionais) por roupas cotidianas; os prédios panópticos³⁰ por ambientes abertos, acolhedores e acessíveis. Os consultórios podem ser também as ruas, praças, museus, padarias.

[Traçados;

No dia 29 de maio de 2021, eu pude novamente dançar na rua. Muitas ruas, por todo o país, sentiram vibrar sua alma indignada, que reivindica o soberano direito de existir, sem que a violência de Estado acabe com a festa. Fez-se um rito urgente cujo desespero, pela perda oficial de mais de 450.000 vidas brasileiras, foi transformado em organização e atenção, para que a rua, ainda perigosa, pudesse ser nosso atalho para um adiante menos temerário.

A pressa por um futuro que precisa chegar logo – sob o risco de a demora significar a interrupção de mais outro tanto equivalente de futuros em poucos meses –, fez com que as ruas bradassem a plenos pulmões que ainda fazemos questão de viver. Para isso, reivindicamos de volta muitas condições democráticas que nos foram arrancadas nos últimos anos do fascismo cada vez mais aberto que experimentamos. Dentre vários movimentos, organizados ou não, várias bandeiras e cartazes riscavam o ar. O único uníssono possível era a expulsão do presidente.

A emoção de estar novamente entre tantas pessoas depois de mais de 14 meses sem essa possibilidade, me fez dançar, incontrolavelmente. Uma dança de surpresa e improviso, que precisou vencer um corpo pesado, desbotado e paralisado pelos meses de luto, sobrecargas e afastamentos. Embora com o nítido e eficiente esforço de manter o distanciamento necessário entre as pessoas presentes, criou-se uma proximidade suficiente para revitalizar as palavras de ordem e a direção dos passos.

³⁰ O Panóptico de Bentham é uma estrutura arquitetônica que foi utilizada em instituições onde se buscava o controle (escolas, hospitais, prisões, asilos, fábricas). Por meio da disposição estratégica de observadores e observados, induzia a “um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder.” (FOUCAULT, 2010, p. 191)

Ao som do baque virado formamos um batalhão corpulento, cuja marcação guiou os passos entre as praças e monumentos, da questionável Liberdade à revigorada Estação. Não escolhemos o caminho mais curto, pois nele não caberia todo o tempo necessário para desentalar as gargantas, lubrificar os joelhos, recolher o apoio do alto dos prédios, marcar todas as posições necessárias. Trabalhadoras que acenavam durante o trabalho, gritos que deram voz e colo ao que se vive no cárcere, maracas que buscam reassentar o céu e o chão, flâmulas alvinegras que torcem pela memória da grandeza de Marighela e Marielle.

As intenções se interpenetraram tanto quanto o som dos instrumentos e, por fim, o que se ouvia era outro baque, solto. Dentre tantos ritmos ditados, a direção única para onde rumamos tornou visível uma pretensa coesão. Talvez apenas aparente, mas que deseja resistir às pressões pelo endireitamento. Uma fogueira queimou no asfalto, como queimam as fogueiras em volta das quais eu desejaria dançar, no próximo junho de Santo Antônio, São Pedro e São João. E como queimamos também por dentro e sob o sol forte que acompanhou o ato. Fogo para incendiar nossa paralisia e para tornar em cinzas o que fez de nosso verde e amarelo uma mortalha de dimensões continentais, suja e respingada de sangue.

Um bandeirão mostrou sua malemolência, fruto de um harmonioso jogo de impulsos incoordenados. Muitos impulsos estiveram por ali, movimentando nossos tecidos: o de encher as praças, berrar nas escadarias, correr nas avenidas, interromper o trânsito. Tudo isso como se, num arco-reflexo, eles pudessem dar passagem às fomes, às dores de morte, aos medos.

Os nós firmes das alfaias pareciam soltar nossas amarras à obrigação de permanecermos morrendo obedientemente em nossas casas, sem considerar o significado de deixar os caminhos livres para um líder tão pernicioso como o nosso presidente. Seu naipe de metais nada tem a ver com os sopros, com os leves. Seus cilindros nos lembram como o medo é capaz de nos fazer recuar diante de ameaças tão ruidosas e arrogantes.

Enchemos de corpos as ruas. Recebemos como bônus o encher de rua os nossos corpos. O corpo da rua foi carregado pelas multidões febris de todo o país e, vibrátil, nos contaminou a alma com seu desejo aflito de viver, e viver, e viver.

Contagiada, cansada e eufórica, sete estações de metrô depois da dispersão do ato, precisei dispensar outros meios de transporte para caminhar mais alguns quilômetros. A tentativa foi a de aquietar o que, antes daquela manhã, andava dormente há meses, e reter, em movimento, a sensação da esperança envolvendo o corpo.

Com a carne abrasada, suada e doída, num trecho ermo e inseguro a caminho de casa, um homem negro, retinto, caminhava poucos metros adiante de mim, do outro lado da rua. Quando todos à sua frente tomaram outros caminhos, ele mudou de atitude. Colocou a Alcione para cantar, na grande caixa de som que levava no ombro esquerdo e cantou desavergonhadamente com ela.

E eu não precisei fazer o mínimo esforço para dançar.]

A vivência pandêmica nos relembra que a ausência da rua em alguém é algo de imensa gravidade. É capaz de retirar as cores, todas elas, do alcance, produzindo graves invisibilidades, que podem levar à radicalidade da morte. As diferenças somem quando as cores faltam.

É preciso retomar o fôlego, para seguir caminhando. Será necessário espantar os assombros manicomiais que vêm ocupando nossas ruas e retirando a saúde de circulação. Reencontrar o passo que faça seguir, dançarina, o sopro de Amaralina³¹.

Amaralina

Karina Buhr

**Amaralina via de lá
Lágrimas de assustar
derramava ela
A assombração a piar
Naquela sentinela via assoviar
Sopro cor de anilina, de cor que não se via
Via Amaralina
A tal menina de águas revirar
De fogo ia criar
De luz uma passarela
Lá da janela
Cor de anilina
Cor que não se via
Via Amaralina.**

³¹ “Amaralina” é uma composição de Karina Buhr, executada por Comadre Fulozinha. Recomendo escutá-la no link: https://www.youtube.com/watch?v=lrYNWotOgRU&list=RDIrYNWotOgRU&start_radio=1

ÉTICA ou Modos de fazer guerra



Carolina ITZÁ – “Sem título”. Ilustração. [2019?]a.

“(...) risca-se o ponto do alargamento do tempo e subjetividades, dos saberes fronteiriços, da ampliação das gramáticas, da instauração da dúvida, do movimento, de um primado ético responsável com as diferenças e o inacabamento do mundo.”

(Luiz Rufino)

Nas margens da beira vejo caminho. Fronteiras esmaecidas: não é possível perceber algumas separações entre os lados. Onde, exatamente, acaba o céu e começam as águas? Onde acabam as águas e começa a terra? Onde começa o corpo que nada dentro das águas? Onde começa a água que é bebida pelo corpo, que é 70% água? No corpo do meu caminho, onde termina a dança e estreia o cuidado? Onde finda a filosofia e se inicia a ética?

Como águas margeadas por terras – ora firmes, ora deslizantes – poucas certezas cabem nas minhas anDanças. Com um pé de cada lado das margens, piso, de um lado, a rua e do outro, o muro. Um passo na dança e o outro no trabalho clínico. Meus pés me informam que há alguma firmeza compartilhada entre ambos...

No transbordamento de experiências de dança como cuidado e de cuidado como dança, aponto meus passos para um campo de embates. Assumo fileiras: tenho um compromisso a favor da liberdade. Em seu nome, me coloco em luta. Construo um estandarte imenso, de retalhos, que me parece conter todas as margens que me importam, e nele bordo um lema: minha luta é antimanicomial. Sob seu preceito, defendo que as dissonâncias não sejam enfrentadas com a homogeneização, a proibição ou a clausura, mas com apoio para que estar no mundo possa ser um estar de corpo inteiro.

A garantia do exercício da cidadania é uma ousadia empreendida por muitas/es/os trabalhadoras/es da rede de atenção psicossocial (RAPS) do Sistema Único de Saúde (SUS) e de militantes dos movimentos de luta antimanicomial. É deste lado que caminho. Neste combate, a loucura está ao nosso lado, e não cabe em confinamentos. Por isso, é necessário um esforço coletivo, em que a solidariedade se emparelhe com a garantia de direitos para assegurar o acesso e a circulação das pessoas – com suas loucuras, manias, extravagâncias, silêncios – em todo e qualquer espaço social.

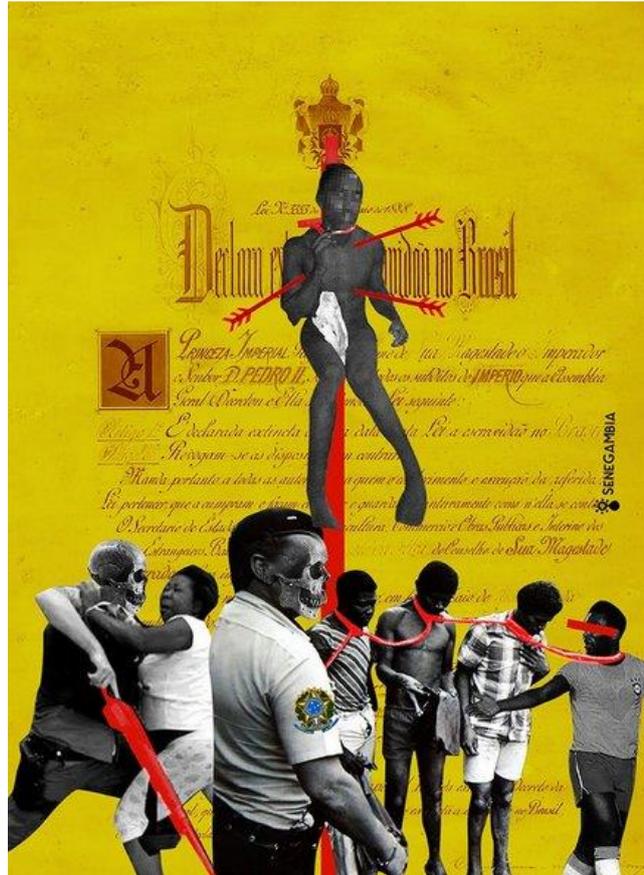
Nas cercanias da dança e da saúde há um ânimo político que se presentifica nas coletividades. O *coletivo*, dizem Maria Acselrad (2017) e Maria de Lourdes Feriotti (2016), nos fala de processos simultâneos de singularização e enfrentamento. Pisando em chãos diferentes, Maria Acselrad (2017), mostra a coletividade como qualidade de enfrentamento das lutas performadas pelos caboclinhos de Pernambuco em suas *manobras*, dançadas contra inimigos visíveis (como os próprios grupos rivais), e invisíveis (como o poder institucionalizante do estado, contra o qual se colocam, em aliança). Já Feriotti (2016), aponta os espaços coletivos como essenciais na luta pela desinstitucionalização da loucura, à medida em que promovem uma rede de suporte, acolhimento e construção partilhada de conhecimentos, seja em relação a quem assiste ou quem é assistido pelo SUS. A coletividade é o ponto de convergência entre as duas experiências, que se organizam em torno do combate à opressão, em favor de seus territórios existenciais.

Assim como nas batalhas dos caboclinhos de Pernambuco os modos de guerrear são transmitidos comunitariamente através dos tempos, assim também os modos de viver, celebrar

e prosperar de povos e comunidades podem atravessar tempos e geografias para cintilar, prazenteiros, nas rodas de cultura popular brasileira. Busco as trilhas demarcadas por povos originários do Brasil (como os guajajara, krenak e munduruku); e da diáspora africana (especialmente de países bantufonos) para encontrar seus pensamentos, ritualísticas, filosofias e modos de vida nas danças que brincam nas ruas. Busco o líquido, o que flui e escorre das rodas de dança e que se mistura, em anDanças, ao cuidado antimanicomial.

Nas culturas populares do nosso país estão presentes matrizes e motrizes étnicas vastas e complexas, geradas pelo encontro de muitos povos, que por essas bandas estavam, foram trazidos ou para cá vieram (LIGIÉRO, 2013). No entanto, ao contrário das narrativas oficializadas por uma história parcial – que sugerem um processo pacífico e natural –, temos reconstruído nossos discursos, ouvindo vozes como as de Abdias do Nascimento (2016) e Eliane Potiguara (2019), que denunciam a invenção de uma unidade nacional baseada em violências e apagamentos. Esse modo opressivo de estabelecer relação, assim como sua denegação³², também nos constitui como país, concretizando o racismo e o patriarcado como uma das principais e mais marcantes características das relações sociais, institucionais e estruturais do Brasil (ALMEIDA, 2019; POTIGUARA, 2019; PEREIRA E PASSOS, 2017; NASCIMENTO, 2016).

³² Denegação é a recusa em reconhecer um fato ou argumento. Lélia González (2020) argumenta que a denegação é uma das características que particularizam o racismo no Brasil.



Luang Senegambia – “O dia seguinte”. Fotomontagem digital. [2019?].

Assim como acontece com os povos negros-africanos expatriados e trazidos compulsoriamente para o Brasil colônia, a população originária do nosso território também sofre diversos tipos de atrocidades, como a escravização, o estupro sistemático, o adoecimento e o assassinato (POTIGUARA, 2019). Para todos esses povos, um elemento centralizador e organizador de suas vidas lhes foi retirado: o chão. Chão que guarda sua história, seus ancestrais, seu passado; que lhes ata ao tempo presente; e que traz seu futuro. Terra que lhe compõe da mesma forma que aos rios, às árvores, aos animais, às estrelas. Para as nações indígenas,

Um território não é apenas um pedaço ou uma vastidão de terras. Um território traz marcas de séculos, de culturas, de tradições. É um espaço verdadeiramente ético, não é apenas um espaço físico como muitos políticos querem impor. Território é vida, é biodiversidade, é um conjunto de elementos que compõe e legitimam a existência indígena. Território é cosmologia, que passa, inclusive, pela ancestralidade (POTIGUARA, 2019, p. 119).

Ailton Krenak (2019) mostra que os povos originários têm suas várias nações submetidas a um longo processo de desterro e considera que a expropriação das terras indígenas ilustra a inextricável relação entre identidade e território. Eliane Potiguara (2019) também mostra a violação de todo o sistema de vida dos povos originários do Brasil. Desde as invasões estrangeiras, no período das grandes navegações as violências são perpetuadas sob outras formas de desfiliação, ao longo dos séculos até a atualidade, num *continuum* colonialista e neocolonialista (POTIGUARA, 2019).

Despertencer a um lugar é ter retirado seu direito, seu desejo à vida. E nesse desterrório, a destruição se alastra a todos os seus componentes, pois não há, para esses povos, divisão entre vida de gente e vida de rio, por exemplo. Os existires estão de tal forma entrelaçados que a interferência num de seus componentes é capaz de desequilibrar e levar o outro à destruição, e como consequência:

O processo de colonização e neocolonização dos povos indígenas do Brasil os conduziu ao trabalho semiescravo, em um regime de exploração causado pela intromissão de milhares de segmentos [...]. Tal intromissão, conivente com políticas locais, com a falta de vontade política e com a omissão governamental, causou, nas últimas décadas, o desmatamento, o assoreamento dos rios, a poluição ambiental e a diminuição da biodiversidade local, entre outros estragos. As invasões trouxeram as enfermidades, a fome, o empobrecimento compulsório da população indígena. [...] trouxeram também distúrbios como a loucura, o alcoolismo, o suicídio, a violência interpessoal, afetando consideravelmente a autoestima dos seres humanos indígenas [...]. A colonização e neocolonização, no entanto, são refletidas também por grupos de interesses religiosos que, ao longo da história do Brasil, vêm confundindo a [cosmopercepção]³³ indígena com ideologias e fundamentos alheios à realidade tradicional. O paternalismo oficioso e governamental e o paternalismo eclesiástico também são formas de racismo, por melhores que sejam as intenções (POTIGUARA, 2019, p. 43).

A violência do desterro traz, em qualquer tempo e ao longo dos séculos, o adoecimento físico, psíquico e espiritual a estas populações; e as formas de resistência são diversas e mesmo, paradoxais. A vida tem seu sentido afirmado desde a vitalidade do corpo, na forma da dança (LIGIÉRO, 2011b; FANON, 2005), como também se mostra na recusa radical à violação de seus sentidos, como no suicídio (POTIGUARA, 2019; ODA, 2007, 2008).

³³ O termo que a autora usa é “cosmovisão”, porém, substituo por *cosmopercepção*, conceito de escolha nesta pesquisa. Desenvolvido por Oyèrónké Oyèwùmí (2021), é apresentado no Capítulo Corpo. Oyèwùmí amplia o repertório de sentidos de percepção do mundo, a fim de que seja mais coerente com os modos de vida de povos iorubás. Tal relação também se aplica aos povos originários.

Assim, ocupando compulsoriamente o mesmo território dos povos indígenas, temos, na margem da vitalidade, pessoas recém retiradas de solos africanos. Elas celebram, surpreendente e imediatamente, depois de meses de confinamento num navio negreiro, a travessia da morte, da Calunga grande, logo que aportam em solo brasileiro. Cantando, dançando e batucando, criam novas comunidades temporárias de sobreviventes, cujos corpos persistem na pertença ao domínio da vida (LIGIÉRO, 2011a). Porém, mesmo reinventando seus elos à vitalidade, também adoecem aqui, em outra margem. De banzo: uma nostalgia mortífera que se instala sorrateiramente, causada pela dor da separação da terra, das pessoas queridas, dos ancestrais, assim como pela violência infligida como nova forma de viver. Tamanho amargor da vida só tem fim com a morte (ODA, 2007; 2008).

Famílias indígenas também apelam ao fim da vida como uma escolha de manutenção de seus princípios, de não se deixarem capturar:

Durante o processo de escravidão indígena, muitos pais e famílias realizavam o suicídio em massa contra essa forma de opressão. Despencavam dos penhascos. Isso era um ato de resistência. Então, percebemos que muitas famílias sofreram a separação [...]. Entre as causas da separação das famílias estão a violência aos territórios imemoriais dos povos indígenas e a migração compulsória [...] E mais: a destruição dos cemitérios sagrados dos povos indígenas, que representam uma forte referência cultural, fez com que famílias perdessem definitivamente o elo com seus ancestrais, causando a desintegração cultural e espiritual (POTIGUARA, 2019, p. 23).

Mesmo sob tantos ataques violentos, que resultam em populações inteiras dizimadas ou mesmo aniquiladas, os modos de vida das populações negro-africanas e originárias do país seguem vivos no nosso território nacional, atualizados dinamicamente ao longo dos séculos. De tantos povos (inclusive os colonizadores europeus e os migrantes – europeus e asiáticos) e seus respectivos pensamentos e modos de viver, faz-se um amálgama cultural que se presentifica em nossos hábitos, definindo desde o funcionamento das grandes instituições até a maneira de preparar o feijão com arroz.

Kaká Werá Jecupé (2020) considera que a cosmopercepção indígena (e seus desdobramentos em modos de viver) tem grande parcela na formação de traços identitários das culturas brasileiras, como: vocabulário; culinária; fitoterapia; técnicas de cultivo de solo; criação e manejo de animais; plantio e processamento de alimentos; saber espiritual. Já Lélia Gonzalez destaca, com o termo *amefricanidade*, a demarcação da diáspora negra nas Américas, encarnada pela presença das pessoas negras, inclusive para a constituição nacional do Brasil (GONZÁLEZ, 2020; AKOTIRENE, 2018; RIOS e RATTS, 2016). Aponta, ainda, que a

africanização da cultura brasileira tem resultados tão concretos quanto o que chama de *pretuguês*. Este português – africanizado pela negritude, falado no Brasil especialmente por indígenas e pessoas negras – marca a resistência diante da dominação da linguagem (GONZÁLEZ, 2020; BARRETO, 2005).

Apesar de todo a empreitada política e institucional para devastar do país as populações negras e originárias, elas continuam vicejando, pelas beiras. Em meio a muitas disputas, entre podas e rebrotamentos, o Brasil que vislumbro antimanicomial é o mesmo onde estão, vivos, esses povos:



Luang Senegambia – “Santa Ceia Carioca”. Fotomontagem digital. [2020?].

Na santa ceia de Luang, está o Brasil plurinacional de que falam Ailton Krenak (2019) e Eliane Potiguara (2019), o Brasil *amefricano* de Lélia González (2020).

Perceber que a força vital destes povos se mantém atuando em hábitos e acontecimentos da vida social faz reconhecer sensações de tempos que não vivi, ou de lugares que nunca visitei. Há uma força que se mantém pairando no giro do tempo, que o faz girar. Reconheço essa presença viva nas manifestações, nos espaços, nas festas, nos encontros, nas rodas de cultura popular.

Por isso, brincando coco de roda, ciranda de praia e carimbó, em espaços de cuidado em saúde mental, sambamos – eu e as pessoas que brincam comigo na roda – experiências de muitas vidas. Noto, ao longo do acontecimento das oficinas de danças populares que provoço (como espaços de cuidado nos lugares de saúde mental onde atuo), que experimentar no corpo esses ritmos e movimentos nos proporciona reflexões sobre autocuidado, preconceitos, racismos, estigmatizações, inclusão ou exclusão social e participação cultural. A poética-política aventada nessas rodas me chama a atenção para as questões éticas que essas danças mobilizam, assim como na minha experiência anterior, durante o período em que compus o Grupo Sarandeiros. Aponto meus passos para buscar o motivo disso acontecer.

[Traçados;

Durante 18 meses ofereço, num Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), uma oficina de danças populares brasileiras. É uma proposta de atividade coletiva, que integra minhas ações clínicas de cuidado em saúde mental. A oficina é aberta à participação de qualquer pessoa em acompanhamento no serviço que se interesse por ela, bastando estar presente no momento de sua realização. Participam mulheres e homens, adultos e idosos, e eles têm diagnósticos psiquiátricos que se referem a psicoses, neuroses graves, retardo mental e uso abusivo de álcool e outras drogas. A oficina se estrutura ao longo do tempo, até chegar a uma sequência de quatro momentos que nomeio como incorporação do espaço; ativação do corpo; diálogos dançantes; e brincadeira (GOMES, 2019). Adoto a mesma forma de condução dessa oficina posteriormente, em serviço semelhante.

No dia e horário marcados, se eu não preparo previamente o local onde acontece a prática, cada participante recebe o convite para colaborar. A cooperação de participantes é a escolha mais frequente, pois percebo que a arrumação do local aproxima e promove um envolvimento com a realização da proposta. Depois do espaço pronto, eu e demais integrantes nos apresentamos e falamos sobre a vivência, especialmente se houver quem participe pela primeira vez ou que apresente alguma desorientação temporal e/ou espacial.

Seguimos com o reconhecimento e exploração dos espaços, físico e temporal. Eu proponho, então, algumas práticas de respiração, sequências e jogos de movimentos, exercícios de eutonia, entre outros, para despertar a atenção ao corpo e a prontidão – mecânica e subjetiva – para os movimentos. Passamos aos diálogos que contextualizam a manifestação popular que experimentamos no dia e ouvimos experiências e curiosidades de cada participante em relação a ela. Chega a hora da apreciação musical e de praticar passos, células coreográficas e formações espaciais. Brincamos coco, forró, cirandas, maracatu, afoxé, siriri, carimbó, samba, boi-bumbá, danças gaúchas...

No limiar lúdico e brincante entre arte e vida, lidamos nesses encontros com estados de corpo diferentes dos cotidianos. Me surpreendo com os sorrisos das pessoas mais sérias, com a disposição a fazer par das tímidas, com a não desistências das mais obsessivas diante dos erros (próprios e coletivos), com a tranquilidade daquelas que chegaram atormentadas por vozes, com as histórias de vida que despertam e são divididas com fluência. Encontramos formas singulares de dançar, vemos que é possível nos defendermos menos e podemos apreciar o contato. Conseguimos nos contatar até mesmo com os olhos, que costumam desviar durante as conversas em consultório, ou num esbarrão no corredor. Nas rodas vamos encontrando um ritmo comum ao nos atentarmos para o próprio corpo e para o corpo próprio da nossa coletividade. Quem já entrou no ritmo da música faz a contagem, puxa a mão de quem ainda não consegue seguir o ritmo coletivo. De mãos dadas ouvimos, cantamos e comentamos o que nos dizem as músicas e percebemos que guardamos inúmeras formas de compreender o mundo e a vida.

Por alguns momentos somos apenas dançadoras, dançadores, brincando um pouco, vivendo o prazer e a sanidade, apesar das nossas realidades tão ásperas e enlouquecedoras.]

Pergunto-me se a ética, transmitida pelo território, como diz Eliane (POTIGUARA, 2019) será algo que atravessa o corpo, no seu arranjo de movimentos, de ritmos, de pausas, de silêncios. Ronaldo Ferrito (2014) conta que *ética* tem a ver com a experiência de ser e pensar enquanto procura pelo humano, na medida em que o pensamento mira sobre a diferença de cada ser humano, sobre o que o torna próprio. Ainda que haja nuances de significação, *ética* diz respeito “tanto à disciplina que reflete criticamente sobre o saber ético encarnado nos costumes e modos de ser quanto esse próprio saber” (GONTIJO, 2006, p.129). Tomo então, por ética, um conjunto de princípios e valores fundamentais que orientam as escolhas, determinando um modo de ser e agir.

Se considero os desafios da loucura e a infinidade de arranjos de modos de existência expressos nas danças populares brasileiras, é possível compreender a ética a partir de cada um desses pontos. Ambos inclinam meu olhar, minha pele, meus movimentos, para a maneira como as sociedades compreendem as diferenças entre as pessoas e como isso organiza o corpo social.

A partir daí, penso também na maneira como as compreensões sobre o diferente irão estabelecer relações de alteridade e modos de pertencimento ao corpo coletivo.

Busco nas rodas de dança e no pensamento antimanicomial algumas pistas sobre a ética a que elas se referem. As músicas, os corpos, as danças, os encontros, os desafios, as consequências de ganhar e perder – que estão sempre em questão em ambos os campos – me remetem novamente às concepções de mundo das sociedades africanas e originárias contempladas aqui. Suas formas de compreender e explicar a vida como um processo abrangente e interrelacional entre vários seres e tempos, demonstram que não há coincidência na inseparabilidade de seus pensamentos. Ética, princípios, fundamentos, filosofia, política, estética, epistemologia, economia, ontologia, moral, cultura ou religião são veículos uns dos outros (BARBER, 1987; FLOR DO NASCIMENTO, 2016; RAMOSE, 1999).

O fato de se tratarem de sociedades em que há uma centralidade da palavra falada na função da transmissão de conhecimentos (MARTINS; 1997; JECUPÉ, 2020; HAMPATÉ BÂ, 2010), em que a palavra escrita tem função suplementar (MARTINS; 1997), aproxima, novamente, as culturas africanas e originárias sobre as quais me inclino. Nas culturas europeias, hegemônicas – a partir das quais se constroem os ideais coloniais brasileiros –, a importância da palavra se encontra na sua forma escrita (OYĚWÙMÍ, 2021; MARTINS, 1997).

Hampaté Bâ (2010) demonstra que, para povos africanos da extensa região subsaariana, a palavra falada carrega uma grande potência, o que a faz divina e sagrada. Ela é herança do poder criador da força suprema, investida da faculdade mágica de materializar essa força, podendo, portanto, criar e destruir. Por isso, a palavra não deve ser utilizada de forma leviana. É necessário ter com ela um compromisso, o que compreendo como um compromisso ético.

A ética da palavra nas sociedades não grafocêntricas (sejam elas sociedades que utilizem ou não a grafia) define um cenário distinto das sociedades grafocêntricas:

nas sociedades orais não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

De forma semelhante aos povos de nações africanas subsaarianas, para o povo munduruku, das regiões norte e centro-oeste brasileiras, as palavras transmitem ensinamentos

ancestrais. Kaká Werá Jecupé, educador, filho de tapuias e iniciado na cultura guarani, diz que “a memória cultural se baseia no ensinamento oral da tradição, que é a forma original da educação nativa, que consiste em deixar o espírito fluir e manifestar por meio da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô” (JECUPÉ, 2020, l. 286). Entre os povos originários “toda palavra tem espírito. Um nome é uma alma provida de um assento” (JECUPÉ, 2020, l. 118).

Para as sociedades de tradição oral, a palavra falada tem valor em si mesma. Sua relação com a palavra escrita não é de substituição, pois mantém o mesmo valor em civilizações em que a grafia é utilizada (MARTINS, 1997). A palavra falada realiza, sozinha ou em composição com a escrita, a função de transmitir saberes. O pronunciamento dá vida e substância à ela, permitindo a mediação com outros entes da natureza e outros planos da existência, aumentando sua força (HAMPATÉ BÂ, 2010).

A filosofia ubuntu – presente na África banta – mostra mais um encontro entre pensamentos de matrizes africanas e concepções de mundo de povos originários brasileiros. É na noção da comunidade, como elemento centralizador da existência, que se faz uma diferença essencial dessas tradições, em contraste com as culturas colonizadoras (FLOR DO NASCIMENTO, 2016; OLIVEIRA, 2005).

Etnias brasileiras como as krenak, munduruku, guajajara e potiguara, numa compreensão cósmica da vida, afirmam a completa comunhão entre os viventes, não havendo sentido a separação homem/natureza (KRENAK, 2019; JECUPÉ, 2020). Nas palavras de Ailton Krenak (2019, p.49) “não existe separação entre humanos e aquilo que a idade moderna chama de natureza. Nós somos a natureza”. Para Kaká Werá (2020) esse princípio diz respeito a todas as nações originárias, de todas as raízes de tradição que teriam originado os povos nativos. Todas elas ensinam que

tudo se desdobra de uma forma única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo. O pulsar de uma estrela na noite é o mesmo do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes. (JECUPÉ, 2020, l. 721)

Como forma alterna de compreensão da mesma ideia de existência (como algo que interliga muitos seres), o fundamento ubuntu (que pode ser compreendido enquanto base e edificação dos pensamentos africanos de origem banta), traz uma ideia de coletividade

interconectada e interdependente, entre seres humanos e também não humanos. O compromisso com a vida comunitária se torna um valor ético fundamental. A difícil tradução do termo para línguas não bantufonas pode ser compreendida ao saber que

Filosoficamente, a melhor forma para aproximar-se deste termo é tomá-lo como uma palavra hifenizada, ubu-ntu. Ubuntu é, na verdade, duas palavras em uma. Consiste no prefixo ubu- e na raiz ntu. [...] ubu é sempre orientado para um ntu. [...] Ubu é geralmente entendido como a existência [...] Enquanto ntu é um ponto no qual a existência assume uma forma concreta ou um modo de ser no processo contínuo de desdobramento[...] *Ubuntu* é, então, um gerúndio. Mas também é um gerúndio ao mesmo tempo [...]. *Ubuntu* é sempre um “ade” e não um “ismo” [é sempre um estado de ser e não um sistema] (RAMOSE, 1999, p. 2-3).

Ubuntu é fluxo: remete a um estado de ser. Um ser em acontecimento, uma espécie de ser-sendo que estabelece relações muito próximas e recíprocas entre os seres. *Ubu*, força vital presente em tudo que existe, determina uma interconexão entre todos os entes da existência. Ao direcionar-se ao *ntu*, processo, aponta para uma força onipresente de composição e particularização dos acontecimentos, diante de sua dimensão coletiva.

Por isso, em relação à humanidade, podemos pensar ubuntu como uma “filosofia do nós” (NASCIMENTO, 2014, p.01). Sua compreensão em português gera traduções como “humanidade para todos” (NASCIMENTO, 2014, p. 01), “o que é comum a todas as pessoas” (NOGUERA, 2012, p. 148) ou, simplesmente, “humanidade” (FLOR DO NASCIMENTO, 2016, p. 235; RAMOSE, 2002, p. 05). Expressões como “Eu sou porque nós somos” e “eu só existo porque nós existimos” são sínteses da ética ubuntu (MALOMALO, 2010, não paginado.).

Já nas culturas iorubás, existe a ideia de axé, energia vital que existe em cada ser, coletividade, objeto sagrado, elemento da natureza, rituais. Tudo que alimenta a existência contém axé e deve ser potencializado e restituído. Assim, os alimentos e a dança, por exemplo, podem restituir o axé. Essa energia vital não existe por si, mas é “um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital”. (SIMAS, LOPES; 2020, 1.735). Logo, o axé depende da troca, da restituição para não se dispersar. Embora invisível, o axé tem poder e é superior à força física no exercício do poder (SIMAS, LOPES, 2020). Portanto, o axé existe quando transita entre os seres, fazendo-os dependentes e criando uma ligação que o s faz unidade e multiplicidade.

Percebo, então, que para essas sociedades originárias e africanas, a coletividade é anterior ao indivíduo e vai além da relação entre seres humanos (SANTOS, 2019; FLOR DO

NASCIMENTO, 2016; KRENAK, 2019; MALOMALO, 2010; NASCIMENTO, 2014; NOGUERA, 2012; RAMOSE, 1999). Isso faz com que o sentido da existência individual se dê em relação à comunidade. Como consequência, a comunidade – em suas dimensões de ancestralidade, vida e futuridade; humanos e não humanos – é o centro da ordenação da vida.

As questões individuais têm, assim, uma dimensão de interesse e responsabilidade comunitárias. Importar-se com a outridade e colaborar com ela são valores fundamentais que dizem respeito à própria existência e sobrevivência individuais. Afinal, a existência só se torna possível se há ligação entre todos os seus componentes.

Para compreender a vida como possibilidade de interconexão entre seres, e de interdependência entre pessoas e suas comunidades, a discussão sobre a ética das diferenças, proposta por Thiago Teixeira (2019), torna-se muito propícia. Os povos de que venho falando aqui vêm transmitindo seus princípios ao longo dos séculos por meio de palavras (como nas histórias mitológicas, nos pontos cantados) mas também nas narrativas corporais (nas danças, ritos, festas) e nos pequenos detalhes do cotidiano (por exemplo, nas organizações baseadas na hierarquia e ancestralidade, no vocabulário, na culinária) (JECUPÉ, 2020; MARTINS, 2020; 1997).

Thiago propõe uma ideia de ética a partir de noções de diferença que mostrem não apenas respeito, mas um apreço pela alteridade; o que implica na recusa a ações discriminatórias e busca por justiça social. Isso faz da ética um campo de afetação, envolvendo crítica, análise e também rupturas com valores normativos que violam as experiências de liberdade. Dessa forma, é possível que o diferente seja situado não como uma ameaça, mas sim como uma possibilidade de aliança (TEIXEIRA, 2019).

Aliançar é também o que propõe Judith Butler (2018) como forma de buscar a superação dos modos precários de existência, na direção do que ela chama de uma *vida vivível*. Butler mostra que é possível e necessário promover alianças entre as vidas precarizadas, para enfrentar os sistemas políticos que as aproximam, justamente, pela imposição dessa condição. Ela diz que

A “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte.[...], a precariedade é, portanto, a distribuição diferencial da condição precária. Populações diferencialmente expostas sofrem um risco mais alto de doenças, pobreza, fome, remoção e vulnerabilidade à violência sem proteção ou reparações adequadas. A precariedade também caracteriza a condição politicamente

induzida de vulnerabilidade e exposição maximizadas de populações expostas à violência arbitrária do Estado, à violência urbana ou doméstica, ou a outras formas de violência não representadas pelo Estado, mas contra as quais os instrumentos judiciais do Estado não proporcionam proteção e reparação suficientes. [...] por vezes esses grupos são os mesmos, por outras são diferentes. Mas quando são parte da mesma população, estão ligados por sua repentina ou prolongada sujeição à condição precária, mesmo quando não querem reconhecer essa ligação (BUTLER, 2018, p. 27).

Butler destaca as assembleias como organizações contra a precariedade. Estas são ajuntamentos de corpos em espaços públicos, que, em organizações temporárias, contestam e resistem a uma situação de opressão. Podem ser repentinas ou organizadas, tomando forma como reuniões, greves, manifestações, ocupações, vigílias, por exemplo (BUTLER, 2018).

Ela considera que há uma tensão nas teorias democráticas em relação a não haver ao formato político da democracia não coincidir necessariamente com a soberania popular, de maneira que “os debates sobre as manifestações populares tendem a ser governados pelo medo do caos ou pela esperança radical no futuro, embora algumas vezes medo e esperança se interliguem de modos complexos” (BUTLER, 2018, p. 7). Dessa forma, quando numa situação democrática as assembleias reivindicam o reconhecimento de representação da vontade popular, instala-se uma disputa em torno da legitimação da vontade do povo e, portanto, é colocado em questão o significado de povo e de democracia.

Isso faz com que, embora essencial, a autodeterminação não seja suficiente para definir o que é a democracia, no sentido de que nem todos os grupos que se autodenominam democráticos contribuem para concretizar “uma democracia inclusiva e substantiva” (BUTLER, 2018, p. 8). Por isso, ela alerta para a importância de nomear corretamente as forças em disputa pois, com muita facilidade, o que em uma ocasião possa ser reconhecido como democrático, em outra, possa ser considerado antidemocrático:

é tentador dizer que um movimento democrático é aquele chamado por esse nome, ou que chama a si mesmo por esse nome, mas isso é desistir da democracia. Embora a democracia implique o poder de autodeterminação, não se pode concluir que qualquer grupo que se autodetermina representativo pode reivindicar corretamente ser “o povo”. [...] quando a luta para definir quem pertence ao “povo” se intensifica, um grupo contrapõe sua própria versão do “povo” àqueles que estão de fora, os que considera uma ameaça ao “povo” ou opositores da versão proposta de “povo”. [...] O objetivo de uma política democrática não é simplesmente estender o reconhecimento igualmente a todas as pessoas, mas, em vez disso, compreender que apenas modificando a relação entre o reconhecível e o irreconhecível (a) a igualdade pode ser entendida e buscada e (b) “o povo” pode se abrir para uma elaboração mais profunda. (BUTLER, 2018, p. 8-9).

Daí o papel crítico das assembleias populares e o motivo delas se formarem inesperadamente e se dissolverem. Para a autora, elas são uma reivindicação do “direito de aparecer” por parte das pessoas precarizadas, um aparecer em público como forma de se posicionar contra a sensação de serem dispensáveis (sensação que não tem a mesma distribuição na sociedade), e na direção de alcançar a soberania popular (BUTLER, 2018, p.12-13). Além do que é dito numa assembleia, também a sua performatividade (portanto, a manifestação corporificada dos discursos) importa – e muito.

Assim, são assembleias os batuques performados pela população negro-africana recém-desembarcada de uma jornada mortífera na cruzada do Atlântico, como descreve Zeca Ligiéro (2011a), em que pessoas que poderiam ser até inimigas em solo africano, se organizam em torno de uma nova situação cuja vulnerabilidade e violência os irmana. São também as rodas de dança popular que acontecem nas praças, sob viadutos, assim como os cortejos, religiosos ou profanos, que se exibem pelas ruas, evidenciando a existência das pessoas que os compõe. São assembleias os atos do 18 de maio pelo país, em que a comemoração pelo Dia Nacional da Luta Antimanicomial se reverte em manifestações e desfiles que exibem a loucura e reivindicam acesso e ampliação dos direitos. São as greves trabalhistas por melhores condições de trabalho e também os protestos em comunidades periféricas a cada vez que o Estado comete violências e arranca as pessoas da vida. São as rebeliões que tornam visíveis a indignidade da sobrevivida nas instituições penais, assim como as manifestações silenciosas em formato de cruzes colocadas nas areias de Copacabana para marcar o número irrefreado de mortes durante a pandemia de covid-19.

A articulação em torno do direito de aparecer é o ponto que liga as populações precárias de modo geral, em torno de uma reação a essa condição. Por isso,

quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (BUTLER, 2018, p. 13-14).

Juntos, esses corpos podem perceber e expressar que há uma questão coletiva – ao contrário da percepção de fracasso e ansiedade reforçada pelo modo de vida capitalista, neoliberal – e que, além dela ultrapassar suas responsabilidades individuais, ela é fruto de uma injustiça. Dessa maneira, é possível que se dê um arranjo provisório e plural de coexistência em

torno de uma alternativa ética e social de partilha e solidariedade. É um ato político importante, que usa da exibição do que é precarizado – a própria vida, o próprio corpo – como forma de se contrapor e desafiar a realidade, afirmando o desejo e disposição de seguir existindo. A afirmação da possibilidade de aparecer, em sua performatividade corpórea, também é constitutivo da soberania, de uma unidade popular, de um povo (BUTLER, 2018).

Diante da história de violências coloniais e resistências por parte dos povos colonizados no nosso território, posso arriscar dizer que a aliança também é uma ética fundante e estruturante do nosso país, que faz um contraponto à precariedade imposta pela realidade colonial e capitalista em todas as suas formas estruturais. Isso porque, como forma de resistência ao funcionamento sistemático da sociedade brasileira, que desde sua constituição se dedica a eliminar o que é diferente do ideal de homem europeu – diferença encarnada nas pessoas indígenas e negro-africanas –, faz da colaboração entre esses povos um contraponto ao processo racista, patriarcal, heteronormativo que enfrentam. Apesar do apagamento e da invisibilização dos referenciais subalternizados na nossa história, nos terreiros de sabedorias populares ela se mantém, propaga e se atualiza, assim como nos movimentos antimanicomiais.

Se por um lado a nossa historiografia oficial acolhe a narrativa do colonizador, fiamos outra quando consideramos a história construída pelas populações colonizadas. Contra a versão do massacre indígena e do assujeitamento das populações negro-africanas escravizadas e sequestradas para o Brasil, os atos de desobediência, as revoltas, fugas e a formação dos mocambos e quilombos é uma realidade que se apresenta em todos os tempos da nossa história e vem sendo reivindicada e recuperada como narrativa histórica por vozes negras e indígenas. Beatriz Nascimento (1942-1995), por exemplo, pesquisa e recoloca na nossa história a questão dos quilombos.

Beatriz traz a importância da compreensão dos quilombos não como um amontoado de cinco ou mais negros fujões, como são tratados pelos registros oficiais, mas como uma organização social alternativa ao sistema colonial escravagista, pautada nos valores trazidos das nações africanas e recriados naquela contingência (NASCIMENTO 2021b; 2021c; 2021d; 2021e). Os quilombos chegam a acolher dezenas de milhares de pessoas e estabelecem “relações diplomáticas em nível de Estado para Estado” (NASCIMENTO, 2021d, l. 1314). No quilombo cabem pessoas negras, crioulas (nascidas no Brasil), indígenas, e mesmo brancas (NASCIMENTO, 2021b; 2021c, 2021d, 2021e). Embora haja diferenças importantes entre a organização dos quilombos em Angola e no território brasileiro (especialmente representados

por Angola *Janga* – Angola pequena – conhecido como Quilombo dos Palmares) pulsa uma forte ética de resistência étnica e política em ambas as organizações quilombistas (NASCIMENTO, 2021b).



Luang Senegambia – “Quilombo”. Fotomontagem digital. [2019?].

A proximidade dos povos negro-africanos, originários e também de colonizadores é tamanha, que percebemos sua presença persistente em diversas danças, festas, rezas, ritos e cultos religiosos. É preciso atentar para não lançar uma percepção simplista a todos os sentidos em jogo, o que contribuiria com a ideia falaciosa de uma identidade brasileira uniforme e harmônica: ao mesmo tempo que há relações de colaboração, há também disputas (ACSELRAD, 2020).

Posso dar alguns exemplos: o requebrado dos quadris e os tambores africanos se juntam à formação em roda e às maracas indígenas e também ao banjo português, na dança do carimbó paraense (IPHAN, 2013a; CÔRTEZ, 2000); no congado mineiro há representações das cortes africanas, e as presenças indígena e portuguesa se fazem nos ternos (que são espécies de batalhões) (NASCIMENTO, 2021a); nos maracatus de baque solto há elementos de cultos africanos que se misturam aos personagens indígenas e portugueses (IPHAN, 2013b). No âmbito religioso, temos na umbanda e no candomblé a presença de sacralidades africanas e indígenas (RUFINO, 2019; SIMAS E RUFINO, 2018). Para que fique mais evidente a maneira como essas presenças se fazem, gasto um pouco mais de explicação.

O *Dossiê Carimbó*, produzido pelo IPHAN (2013a) e o livro *Dança, Brasil: festas e danças populares*, de Gustavo (CÔRTEZ, 2000), contam que curimbó, corimbó ou carimbó seria o nome de origem tupi para o *curi*, (pau oco) *m'bo* (furado, escavado), o pau que produz som:

Apresentado como resultado da união das influências culturais de índios, negros e europeus (portugueses), o carimbó é comumente divulgado como uma das mais significativas formas de expressão da identidade paraense e brasileira, já que estas referências estariam presentes de forma integrada no canto, na música, na dança e na formação instrumental. Desta maneira, alguns estudos apontam para a influência indígena observada na dança em formato de roda e em alguns instrumentos de percussão como as maracas. No batuque (síncopes, antífonias e polirritmias), na aceleração do ritmo e no “molejo” da dança estaria a contribuição do negro. E, por fim, na dança em pares ou mesmo individualmente com gestos, palmas e estalar de dedos, além dos padrões melódicos, estaria a influência ibérica [...] A dança do carimbó possui características peculiares nas diferentes localidades em que é apresentada, no entanto, todas são executadas de maneira geral seguindo uma possível tradição quanto a sua característica de *dança de roda* impulsionada pela marcação dos curimbós. Dançado em pares (sem contato físico) ou individualmente, os gestos dos dançarinos (com o corpo curvado para frente) remetem ao cortejo que conduz a dançarina, ambos seguindo com passos “miúdos” perfazendo discretos saltos. Neste aspecto, o cortejo e o “jogo da conquista”, mas também outros gestos podem ser visualizados em danças que buscam reproduzir os movimentos de animais da fauna (IPHAN, 2013a, p.14-16).

Sobre o Maracatu Rural, ou Baque Solto, o IPHAN (2013b) destaca que são esfuziantes manifestações presentes, substancialmente, na zona da mata pernambucana. Trazem traços da cultura ibérica associados a elementos das culturas africanas e indígenas, num misto de teatro e dança. Comparecem muitos personagens presentes em outras manifestações, como a corte real (que também é representada nos maracatus nação e nos congados mineiros), o Mateus, a

Catirina e os caboclos de pena (que também estão nos bumbas-meu-boi maranhenses) e as baianas, que também estão nos maracatus-nação.

O personagem icônico é o caboclo de lança, “personagem viril que, empunhando lança pontiaguda, se movimenta com ruidosos chocalhos às costas, flutuante cabeleira e vistoso figurino multicolorido” (IPHAN, 2013b, p.19). É considerado ainda que, “o caráter exuberante, enigmático, poderoso do caboclo de lança alia-se a outras complexidades de personagens e elementos outros do brinquedo, resultando nesse roteiro sagrado de culto aos Orixás, mestres do Catimbó e caboclos da Jurema” (IPHAN, 2013, p.35), formando um quadro rico e plural:

É brincadeira híbrida, mestiça, símbolo da combinação de expressões populares ibéricas e afro-indígenas – cambindas e outros folguedos vinculados ao rito de coroação dos reis negros, bumba-meu-boi, caboclinhos. Há um cortejo real: rei e rainha desfilam sob um pátio, acompanhados de dama, valete e dois porta-lâmpioes. Há personagens denominados de sujeitos saídos do cavalo-marinho, auto de natal que dialoga com a teatralidade da *Commedia dell'Arte* italiana (os sujeitos, por causa do corpo tismado de preto, são a burrinha, o babau, o caçador, a dupla clownesca Mateus e Catirina). Há um baianal ou cordão de baianas, dentre as quais destacam-se as damas do buquê, a dama do paço, a dama da boneca. As bonecas ou calungas, preta e/ou branca, carregadas por baianas, são objetos rituais. Nelas, e na fantasia de baianas e damas, pode-se perceber vínculos com o culto aos orixás pela cor da roupa e por adereços que portam na cabeça e nas mãos. Há os caboclos de lança e os de pena (este, caracterizado como um índio, é também chamado de arriamá, ou seja, aquele que deve arriar o mal, uma espécie de pajé ou feiticeiro). Há, ainda, o balizeiro, o símbolo e o porta-símbolo, o bandeirista conduzindo o estandarte. Há o mestre, o contramestre, a orquestra (IPHAN, 2003, p. 146)

Já o Congado, em processo de inventário também pelo IPHAN, é, de acordo com o órgão³⁴, uma forma de celebração devocional a Nossa Senhora do Rosário e/ou São Benedito, Santa Efigênia e outros santos da devoção católica, que mantém relações com as religiosidades africanas, podendo ser a sua origem considerada “lusó-afro-brasileira” (LUCAS, 2004). Leda (MARTINS, 1997) e Glaura Lucas (2014) nos apontam que nas celebrações é recriado o mito fundador do resgate da santa que apareceu nas águas. A guardas (ou ternos) têm suas funções (como a de abrir os caminhos, levar a santa, conduzir as coroas e pessoas coroadas) e hierarquias dadas pela relação estabelecida com a santa. Em Minas Gerais, há uma diversidade de guardas, que presentificam as raças (negra, indígena e ibérica) que constituem o Reinado, como congos, moçambiques, candombes, caiapós, catopês, caboclos, marujos, vilões (MARTINS, 1997; NASCIMENTO, 2021a).

³⁴ De acordo com informações do site <http://portal.iphan.gov.br/mg/galeria/detalhes/333/>. Acesso em 10/10/2021.

Numa celebração pública podemos acompanhar o cortejo formado por diversas guardas, em que estão presentes a corte negra coroada – que representa as nações negro-africanas – os andores com as santas e santos de devoção. O Congado traz uma profusão de elementos visuais, sonoros, plásticos, gustativos, olfativos, espirituais que se arranjam de formas absolutamente singulares, de acordo com as necessidades e possibilidades de cada comunidade. A descrição de Leda sobre o Reinado do Jatobá (em Belo Horizonte – MG), mostra um desses infinitos arranjos possíveis:

Levantamento de mastros, novenas, cortejos solenes, coroação de reis e rainhas, cumprimento de promessas, folguedos, leilões, cantos, danças, banquetes coletivos são alguns dos muitos elementos que compõe as celebrações em toda Minas Gerais [...] Os protagonistas do evento são diversos, dependendo da região e tradição das comunidades [...] Dentre todas, duas guardas, no entanto, destacam-se: o congo e o moçambique. Em Jatobá, ambos se vestem, comumente, de calças e camisas brancas. Os congos, entretanto, além dos saíotes, geralmente cor-de-rosa ou azul, usam vistosos capacetes ornamentados por flores, espelhos e fitas coloridas. Movimentam-se em duas alas, do meio das quais postam-se os capitães e performam coreografias de movimentos rápidos e saltitantes, às vezes de encenação bélica e ritmo acelerado. Cantam o grave e o dobrado e representam a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos [...] Já o Moçambique, senhor das coroas, recobre-se, geralmente, de saíotes azuis, brancos ou cor-de-rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes nas cabeças, gungas nos tornozelos, e utiliza tambores maiores, de sons mais surdos e graves. Os moçambiqueiros dançam agrupados, sem nenhuma coreografia de passo marcado. Seu movimento é lento e de seus tambores ecoa um ritmo vibrante e sincopado. Os pés dos moçambiqueiros nunca se afastam muito da terra e sua dança, que vibra por todo o corpo, exprime-se acentuadamente nos ombros meios curvados e nos pés. Seus cantares acentuam, na enunciação lírica e rítmica, a pulsação de seus movimentos [...] Todos os congadeiros trazem, além do terço, o rosário cruzado no peito, seu signo coletivo mais visualmente característico. [...] O bastão é o símbolo maior de comando dos principais capitães e, no congo, o tamboril e/ou a espada cumprem a mesma função. Os reis e rainhas são os líderes do cerimonial, numa estrutura de poder embasada em posições hierárquicas rígidas. Atualmente, algumas comunidades apresentam um grande séquito composto por rei e rainha congos, reis perpétuos, rainha de Santa Efigênia, rainha de Nossa Senhora das Mercês, rei de São Benedito, reis festeiros, além de príncipes e princesas (MARTINS, 1997, p. 44-47)

Beira do Mar
(Cântico da Guarda de Moçambique e Congo de Nossa Senhora do Rosário e
Sagrado Coração de Jesus – Irmandade Os Carolinos)

**Foi na beira do mar
Onde negro chorou
Quando viu Nossa Senhora
Saindo das águas
Coberta de Flor**



Carolina ITZÁ – “Tá caindo fulô”. Aquarela. [2017?].

Como último exemplo, retorno ao território pernambucano, em que Maria Acselrad (2020) aponta que há vários marcadores (alguns mais, outros menos, visíveis) da presença indígena na dança dos Caboclinhos. São observáveis imagens, objetos, práticas rituais e dinâmicas relacionais, em que se expressa, inclusive, a ética da guerra (ACSELRAD, 2020).
Os caboclinhos

se apresentam geralmente nas ruas. Sua performance inclui dança, música e, em alguns grupos, um recitativo ou drama. [...] Hoje, são mais comuns os gritos de guerra e a declamação curta de loas. [...] A dança é executada pelos participantes, que se apresentam, geralmente, em duas filas, cada um deles postando uma preaca, adereço/instrumento musical, em forma de arco e flecha, também denominado brecha ou flecha. A música apresenta uma sonoridade singular, tanto pelos instrumentos empregados – alguns exclusivos do Caboclinho – quanto pelos aspectos musicais (ritmos, melodias etc), propriamente ditos. Consiste essa música em melodias executadas na gaita – flauta reta, de quatro furos, confeccionada principalmente em alumínio, pvc ou latão –, acompanhada por um membranofone – denominado tarol, surdo ou bombo –, um idiofone de chocalhar, podendo ser um caracaxá ou um garuá (também denominado por grupos da Zona da Mata Norte de Pernambuco de "mineiro" ou simplesmente "maraca"), além da já mencionada preaca. Alguns grupos utilizam também um atabaque, membranofone de formato caniço ou cilíndrico, executado exclusivamente em um ritmo denominado macumba (ou macumbinha) de índio [...] além do caráter lúdico e socializador, o Caboclinho se configura como um espaço de reafirmação de um conjunto de crenças e práticas, integradas à vida religiosa de homens e mulheres, que têm na tradição da jurema uma de suas principais referências [...] Apesar da referência à cultura indígena, [...], trata-se de uma manifestação que apresenta elementos de origens diversas – europeia, africana, indígena –, sendo, portanto, resultado de muitos encontros e transformações decorrentes desses encontros (IPHAN, 2015, p. 18-19).

Trago essa variedade de festas e danças para tornar possível uma reflexão sobre as éticas que elas carregam, e como elas vêm atravessando os tempos. Aponto um fator curioso: embora cada dança citada seja popularmente identificada a uma ou duas origens raciais, todas elas carregam elementos africanos, originários e europeus. Que implicações pode ter a ética na definição de qual das influências se sobressai?

Para compreender que o maracatu rural seja reconhecido como um híbrido de culturas negra, ibérica e africana; o carimbó como mistura negra e indígena; o congado como festa negra e o caboclinho como dança indígena, fico atenta à forma como a ética pode operar. Noto que todas estas manifestações trazem em si a dimensão do conflito, pois, como percebemos no início da caminhada desta rua, a convivência entre as três raças no Brasil não acontece de forma harmoniosa, mas sim, forjada na violência colonial, racista. Por isso, acredito que o que sobressai em cada uma das manifestações seja fruto, entre outros fatores contextuais (como o

enfrentamento a um poder cuja correlação de forças é desigual e desvantajosa), de uma ética relacional.

Contra o poder colonial, parece estar estabelecida uma ética da guerra, embora as estratégias de enfrentamento possam se distinguir. As táticas parecem se referir ao enfrentamento direto, à guerra declarada (como nos caboclinhos); e ao enfrentamento indireto, o duplo discurso, a síncope (como nos congados). Embora não seja possível (nem seja a intenção) textar algo conclusivo sobre esse aspecto, nesta cartografia, parece pertinente testar, mesmo de modo incipiente, essa possibilidade.

Pinço algumas pistas disponíveis, que servem também para compreender as dimensões de conflito no campo da atenção psicossocial. Começo pela percepção de que a necessidade do enfrentamento das violências estruturais – como o racismo e o poder patriarcal que sustentam o Brasil e se mostram tanto nos repertórios das danças populares quanto na lógica de cuidado das pessoas com sofrimento mental – permite uma convergência de forças de resistência, uma ética de aliança. Caminhando neste sentido, seria possível apostar que entram em jogo estratégias de enfrentamento diretas e indiretas, que podem parecer opostas, quando na verdade parecem atuar de forma complementar. Numa ética não monológica do conflito, a preservação e a concomitância das diferenças permitiriam encontrar e cavar frestas no modo de existência do outro, garantindo a duração no tempo dos núcleos principais de significação de cada lado, ainda que rasurados. É o que me parece acontecer nos congados e caboclinhos, por exemplo.

Leda (MARTINS, 1997) considera que o congado opera uma estratégia simbólica que termina por transgredir a ordem escravista. Ele transforma a bruta e desagregada convivialidade imposta pela ordem colonial em novas maneiras de agregação da comunidade, em torno de novas expressões artísticas e culturais. Em suas práticas, os repertórios africanos, textuais e simbólicos, seguem como centro, reinventando a própria memória e alterando substancialmente os códigos europeus, ao reinterpretar e atribuir novas conotações semânticas aos ícones religiosos cristãos. O saber narrado no congado devolve às pessoas negras seu lugar de signo de conhecimento e agente de transformações,

apesar das perseguições institucionais, da ostensiva ridicularização da sociedade branca ou da tolerância complacente, que os via ou vê como manifestações “folclóricas”, “lúdicas” e “inofensivas”. No entanto, os valores que traduzem, a

[cosmopercepção]³⁵ de mundo que espelham, as formas rituais que performam e a reposição cultural que estabelecem vêm d'além mar, como rizomas ágrafos, reinscrevendo perenemente, no palimpsesto textual brasileiro, a letra africana (MARTINS, 1997, p. 41).

Simas e Rufino (2019), também lançam seus cantos sobre a importância da transgressão do cânone. Mostram que nas culturas de síncope³⁶ (como é o caso dos congados e das demais expressões negro-africanas criadas ou reinventadas na diáspora), dá-se uma rasteira no adversário quando, ao contrário de derrubá-lo, inventa-se uma forma de lhe tirar a vantagem, o controle. Mas como há o desejo do jogo – e o adversário é fundamental para que o jogo continue –, ele precisa seguir em condição de estabelecer relação.

No trabalho de Maria Acselrad (2020, 2017), a dimensão das relações ganha destaque na dança dos caboclinhos pernambucanos. A guerra se faz visível. Ela se mostra nos passos da dança; na sua organização em cordões (ou fileiras); nos movimentos de ataque e defesa, avanço e recuo; no uso de armas (lança, machado, arco e flecha); no ritmo e canto de guerra.

[Traçados;

Fui parar no Caboclinho por acaso.

Eu não sabia daquele dia de encontro, em que todas as agremiações, inclusive todos os maracatus e caboclinhos da região (que pega Bomba, Alto, Morro) se encontram, pouquinhos dias antes de começar o carnaval. Estava com um casal de amigas na sede do Maracatu, no Alto. Me arrepiava inteira em intervalos curtíssimos, porque tudo ali era mesmo de fazer arrepiar: a pequena sede, sem espaço nem mesmo para todos os batuqueiros e batuqueiras, que estava lotada pelo som daquelas macaibas estrondosas, caixas militarmente sincronizadas pela brabeza do Mestre, o mineiro que minha amiga foi convocada a tocar, os agbês coreografando aquele som pelo ar. Pisar o chão onde dormem as Donas Calungas, embaladas pelo ruído da máquina de costura da Rainha.

Acompanhamos o arrastão, que desceu a famosa escadaria e, trovejando pela comunidade à fora e adentro, chegou ao largo da Bomba. Eu tinha a impressão de não caber no meu corpo. De não ser suficiente girar e cantar a plenos pulmões todas as loas, das lágrimas não darem espaço

³⁵ A autora utiliza “visão de mundo”, porém, substituo por *cosmopercepção de mundo*, para dar coerência às ideias que defendo neste texto. O conceito de Oyèwùmí (2021) é trabalhado no capítulo Corpo.

³⁶ A ideia da síncope e seus desdobramentos nessa encruzilhada são mais trabalhados no capítulo Poética.

suficiente para entrar mais um pouco de todo aquele encanto. O arrepio não cedia, a excitação não se continha.

Estávamos voltando pela rua principal e alguém sugeriu entrarmos na sede do Caboclínho. Minhas amigas se lembraram que sua anfitriã – professora do curso de dança – estaria ali com uma turma de alunas/es/os. Não sei nem por que se deram ao trabalho de me perguntar se eu queria entrar...

Eu me impressionei logo com a imponência da Mestre. Ainda não sabia que mulher podia ser mestra de cabocolínho... Cheguei a tempo de ouvir sua explicação tranquila e orgulhosa à turma da universidade, de ser a primeira neste cargo. De sua escolha controversa de tirar o Caboclínho da avenida³⁷ e de como isso impactou o grupo. Fundado há mais de 100 anos, e habituado a conquistar os campeonatos, inclusive por muitos anos seguidos, estava acostumado à exuberância, que se mostrava nos seus bordados, penachos e também no grande número de integrantes. Porém, passou por um esvaziamento ao longo daqueles anos. “Mas caboclínho é fundamento, não é competição. Não vejo sentido nisso, e enquanto eu estiver viva, não voltamos pra avenida, não”.

Fiquei constrangida e não aceitei o convite para compor os cordões e participar daquele ensaio. Mas me aproximei da Mestre, dos curumins e curuminhas. Aceitei o convite para voltar e, poucos dias depois, lá estava eu tentando me acostumar ao corpo tão em evidência, maquiando a mim e às crianças, que me chamavam carinhosamente de “tia Dani”, enquanto ajeitavam meus cabelos, me ensinavam a amarrar os acessórios e testá-los para que não caíssem, me davam dicas sobre quais preacas escolher ou não, sobre quais peças já tinham donos e donas. Eu pedia ajuda para treinar alguns passos e elas se divertiam me ensinando. Ainda naquele carnaval aprendi quais os ônibus poderia pegar na Encruzilhada e já não errava mais o ponto no qual deveria descer.

Fui acolhida na tribo com um carinho impressionante. Chegava mais cedo para conversar com a Mestre, ouvir suas histórias e ensinamentos sobre a jurema, a força do Caboclo, o nome de cada um de seus quinze gatos, ajudar a preparar o lanche. Suas afilhadas e seus afilhados me tratavam com intimidade, conversávamos e confidenciávamos coisas nos trajetos de ônibus até os locais da apresentação.

Depois de ouvir e errar muitas vezes a resposta, aprendi nosso grito de guerra. Aprendi o que fazer quando vinha o perré, o baião, o toré, a macumba e, mesmo que eu errasse, não havia problema. “Você já dança, os detalhes vai aprender com o tempo. Não tem que acertar, tem que brincar!”

– Tupiriçá!

– Taquá.

– Que tribo “são vocês”?

– Caboclínho.

– Caboclínho em cima daquela serra pede paz ou guerra?

³⁷ Há um desfile competitivo durante o carnaval, que ocorre em avenidas centrais do Recife.

- _ *Guerra.*
- _ *Vinte e quatro candeias.*
- _ *Vinte e quatro.*

Eu tenho uma tribo no Recife.]

Nas curvas espiraladas do tempo, a ética da guerra se mostra nos grupos de caboclinhos também no invisível, por meio das críticas e provocações (internas e externas) e também nas batalhas espirituais. Na rivalidade entre os grupos, Maria (ACSELRAD, 2020) observa três oposições: entre índios e negros; índios e brancos; índios e caboclos entre si. É bom lembrar: mesmo que disputem entre si, podem se unir para enfrentar o poder do estado (ACSELRAD, 2017).

A ética do confronto trazida pelas danças populares contempla atualmente (no passado já foi diferente), ao mesmo tempo, uma ética de não violência. Não violência entendida aqui conforme sugere Butler (2018):

confrontar a violência sem reproduzir os seus termos. A não violência não consiste apenas em dizer não a um mundo violento, mas trabalha o eu e sua relação com o mundo de uma maneira nova, buscando corporificar, ainda que de maneira provisória, a alternativa pela qual luta (BUTLER, 2018, p. 124).

Ao contrário da lógica colonial – que trata de eliminar o opositor, retirando sua dignidade, seu desejo de vida ou mesmo retirando o seu direito a continuar vivendo –, a guerra da cultura popular guarda uma dimensão de tolerância às diferenças. Assim como os povos indígenas antropófagos utilizam a prática antropofágica balizados por uma ética de integração do inimigo (ACSELRAD, 2020) e não de sua destruição, assim também as danças populares seguem se apropriando dos códigos coloniais para raspá-los à sua maneira. Sem essa ética, que em parte é ensinada pelas sabedorias ancestrais dos nossos povos, não há como construir um cuidado psicossocial antimanicomial, não violento.

A ética da aliança também é adotada precocemente pelos movimentos antimanicomiais no processo de reforma psiquiátrica brasileira. Desde o seu documento inaugural, a Carta de Bauru – redigida em 1987, no II Congresso Nacional de Trabalhadores de Saúde Mental que marcou a fundação do Movimento Nacional de Luta Antimanicomial – expõe de maneira explícita sua posição contra a ética capitalista, a ser superada de forma solidária entre os

segmentos precarizados de nossa sociedade. Esta posição é admitida como imprescindível para realizar uma mudança de atitude, intolerante às opressões do manicômio enquanto regulação social:

“[...] Nossa atitude marca uma ruptura. Ao recusarmos o papel de agentes da exclusão e da violência institucionalizadas, que desrespeitam os mínimos direitos da pessoa humana, inauguramos um novo compromisso. Temos claro que não basta racionalizar e modernizar os serviços nos quais trabalhamos. O Estado que gerencia tais serviços é o mesmo que impõe e sustenta os mecanismos de exploração e de produção social da loucura e da violência. O compromisso estabelecido pela luta antimanicomial impõe uma aliança com o movimento popular e a classe trabalhadora organizada. O manicômio é expressão de uma estrutura, presente nos diversos mecanismos de opressão desse tipo de sociedade: a opressão nas fábricas, nas instituições de adolescentes, nos cárceres, a discriminação contra negros, homossexuais, índios, mulheres. Lutar pelo direito de cidadania dos doentes mentais significa incorporar-se à luta de todos os trabalhadores por seus direitos mínimos à saúde, justiça e melhores condições de vida. [...]” (CARTA DE BAURU, 1987).

As estratégias de aliança elaboradas por nossos povos originários e negros diaspóricos são revalorizadas e atualizadas para responder às necessidades das populações precarizadas que apresentam, hoje, a necessidade de cuidados de saúde mental. É nessa direção que Emiliano David (2018) propõe o *aquilombamento* como

um resgate³⁸ dos saberes tradicionais; a descolonização das práticas terapêuticas; o trazer para o contexto da reforma psiquiátrica as teorias e os ensinamentos africanos e diaspóricos da América Latina e do Caribe, combatendo o epistemicídio; a (re)significação e a nomeação das práticas terapêuticas de modo racializado, entendendo que elas servem para diversas singularidades; a aproximação dos serviços de saúde aos movimentos e coletivos que visem a equidade racial (a exemplo da Rede Nacional de Religiões Afro-Brasileiras e Saúde (RENAFRO)). [...] Aquilombar-se, enquanto princípio, é resistir em luta libertária, abolicionista e antirracista, valorizando os aspectos territoriais e culturais da população que predominantemente tem sido vitimada à lógica manicomial: a população negra” (DAVID, 2018, p. 122-123)

O contato com as nações negro-africanas e originárias que se faz nos meus caminhos e escritas, torna esta pesquisa num jogo de imergir e emergir em suas diferentes sabedorias, ainda que eu me reconheça mergulhada numa forma eurocêntrica de buscar e produzir conhecimento. Porém, faço uma escolha em relação ao que me será inspiração. O saber construído nestas

³⁸ Embora eu não tenha acordo com a perspectiva de resgate ligada às culturas tradicionais e populares (conforme exposto no capítulo Corpo), mantenho o termo utilizado pelo autor.

andanças se constitui nas raspagens, nas rasuras, no cruzo, como riscam e arriscam Simas e Rufino (2019), e disso eu também não escapo.

Sabendo dos meus interesses e engajamentos, levo meu estandarte à encruzilhada, pois, nela, não há necessidade de exclusão de qualquer de meus referenciais, pois não lhe cabe a possibilidade de quaisquer absolutismos. Se, por um lado, assumir-me encruzilhada pode expor fragilidades de uma pesquisa, por outro, a pesquisa ter e ser na encruzilhada a sua força e potência é também uma forma de aderir a uma perspectiva poética, filosófica, política e, portanto, ética, em que

não assumiremos os repertórios dos senhores colonizadores para sermos aceitos de forma subordinada em seus mundos. [...] A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos *cruzos* e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo (RUFINO, 2018, l. 34 e 38).

Há de se confiar na possibilidade de transformação contida na encruzilhada. Nas culturas de terreiros no Brasil, herdeiras das sabedorias de muitas regiões do continente africano – especialmente bantas e iorubanas – em composição com os conhecimentos de povos indígenas do território brasileiro, encontro na figura de Exu, símbolo e senhor das ruas e encruzilhadas, uma base de compreensão da política de encantamento praticada neste local. Exu, na qualidade de *Enugbarinjo* acolhe as possibilidades para transformá-las em outras, quando engole o que lhe é ofertado e devolve transfigurado.

O encantamento, diz Luiz Rufino (2018), é a possibilidade de inventar e reinventar o mundo, nessas regurgitações. Quem sabe um mundo onde nada e ninguém lhe seja destituído do direito de existir? Um mundo encantado se move, maleável, na direção de transformar-se. Nele se pode, poeticamente, inventar saídas, fazer trocas, partir para multiplicar. A concretude dá passagem às densidades da imaginação, o material toma ar de maravilha ao ser assentado na imaterialidade, enquanto a metáfora retira a dureza dos objetivos sem sentido.

Exu traz a possibilidade de encantar muitas faces da vida, inclusive a da ética. Retirando-lhe a austeridade, Exu, como cruzo, faz dela um jogo, uma ginga, uma cadência macia que faz sopitar a crueza das obrigações de sobreviver a qualquer custo. *Elegbara*, ele se mostra como magia, o próprio poder de transformação e transmutação. Faz isso movimentando-se sobre si mesmo e desfazendo rupturas, ao arredondar retidões, retirar arestas e tornar as linhas

da encruzilhada, um círculo. Ele é o círculo, *Òkotó*, caracol; não tem início nem fim, é a continuidade, o giro, a espiral.

É Exu também que expande o círculo e faz dele uma chave de pensamento que aproxima muitas dimensões das sabenças populares. O círculo se faz sistema de cooperação, quando é utilizado pelos povos originários para permitir a percepção de quem está ao lado e valorizar o outro, como diz Eliane Potiguara (informação verbal³⁹). Os movimentos circulares, quando pensados como formação coreográfica e bailado do corpo, podem exemplificar o mimetismo da temporalidade banta; tempo que não é linear, mas espiralado (MARTINS, 2020; 2013; 1997). Quando o percebemos como tática, é em roda que se reconhecem conflitos e produzem conhecimentos em busca de suas resoluções (NOGUERA, 2017). E, por fim, a utilização da roda como um espaço, é uma das principais dinâmicas das celebrações negro-africanas (LIGIÉRO, 2011b).

Em roda, nas rodas, se celebra, se aprende, se rejubila, se cuida. E além: a roda atesta que a parceria se faz lado a lado, e que antagonismos também a compõe. O conflito, em roda, pode ser enfrentado na horizontalidade e sua resolução pode ser criada com as contribuições de quem concorda e de quem diverge (NOGUERA, 2017). Em meio a tantas funções, as rodas se formam nas cidades, quilombos, aldeias, ocupações, assentamentos. Estão nas festas, ritos, reuniões, chegando às escolas, às universidades, às salas de dança das academias e também aos locais de tratamento em saúde.

Buscando convergências de éticas, aproximo as rodas de cultura popular, a atenção psicossocial, e a luta antimanicomial. A atenção psicossocial, orientada numa direção antimanicomial, propõe uma organização dos sistemas culturais, sociais e de saúde para lidar com o sofrimento mental. Pede por uma revolução cultural, em que normas e relações baseadas na dependência pessoal sejam substituídos por solidariedade, democratização do acesso aos direitos, horizontalização das relações e corresponsabilização pelo cuidado (AMARANTE, 2007). Esses valores remetem a uma ética comunitária, tais como a filosofia ubuntu, que circulam entre populações originárias e negro-africanas e que se irradiam, conseqüentemente, para as danças populares brasileiras.

³⁹ Fala da ativista, poeta e escritora Eliane Potiguara em entrevista concedida ao programa Ciência & Letras, do Canal Saúde – Fiocruz, em 14/03/2017. Disponível em <https://portal.fiocruz.br/video/ciencia-letas-eliane-potiguara>, Acesso em 09/05/2020.

Reconhecer as relações centradas numa ética comunitária ajuda a compreender que produzir pertencimento é uma responsabilidade compartilhada, entre pessoa e coletividade (GOMES, 2020). E isso interessa aos lugares da loucura, pois, situá-la no terreno da responsabilidade da comunidade de forma ampliada, pode proporcionar uma perspectiva solidária de co-responsabilização, para além dos deveres do estado e da família. A loucura, acolhida pelo tecido social, incita um modo diferente de circulação de experiências. Com isso, abre-se a possibilidade de encará-la enquanto um traço de singularidade, que traz necessidades específicas no manejo da vida em suas instâncias ordinárias, afetivas, éticas, políticas. Localiza-a assim, enquanto uma diferença, atributo que quaisquer pessoas apresentam, diversas que são entre si.

Produzir singularidade, portanto, gera, ao mesmo tempo, o fortalecimento da coletividade e da possibilidade de pertença. Isso porque a ideia de singularidade fala de identificações e diferenças que caracterizam algo ou alguém, particularizando-o e tornando possível fazer distinção dos demais. A partir das distinções, dá-se o reconhecimento do outro, do que não é parte de si mesmo, do diferente. Com o reconhecimento da alteridade, inicia-se uma infinidade de possibilidades de relações.

Nesse caminho em que cada pé assenta numa beira diferente, só posso juntá-los numa terceira margem. Ela se faz a cada vez que uma brecha é aberta e, ali, novos códigos são inventados, velhas palavras se tornam novidades e novos movimentos são possíveis. É quando, num serviço de atenção a pessoas em sofrimento mental, se conversam amenidades entre seus corredores, revezando assim os lugares de quem oferece e quem recebe cuidado. É também quando a rua convida para a dança as pessoas que nela moram, e ali, no centro, elas podem afirmar e confirmar sua existência perante cada pessoa da roda. É quando uma pessoa marcada pelo sofrimento mental procura uma turma de dança numa academia e a encontra, sem a resposta de que deve procurar por uma turma especial, formada por pessoas com as mesmas diferenças que as suas.

A ideia de uma ética exusíaca (SIMAS, RUFINO; 2019), lançada no caldeirão das danças na rua e no cuidado em saúde mental, pode produzir uma roda atenciosa no cotidiano, suspendendo os lugares fixos entre quem cuida e quem sofre, quem ensina e quem aprende; fazendo reconhecer que essas e outras funções são passageiras, frutos de colaborações coletivas. Exu é o movimento capaz de encantar a atenção produzida institucionalmente à loucura,

fazendo-a roda. Nela, emerge um cuidado dançarino, que enaltece cada diferença que saltita no corpo coletivo, como uma singularidade preciosa, uma potência para a comunidade.

Beira d'água. Das margens sorrateiramente delineadas sigo fixamente os fluxos que capturam meus pés. Aqui, nestas águas, fronteiras esmaecidas fazem possíveis algumas afluências. Como na imprecisão de definir o lugar onde as águas começam a tocar a terra, se refaz com negrura a filosofia. Exu traz a ética de ver além, a mais, refrescando o giro de quem dança com cuidado.

POÉTICA OU FEITIÇO PARA CRUZAR SABENÇAS

Carolina ITZÁ – “Sem título”. Aquarela. [2016?].

“Da mesma maneira que se imprime a mão do oleiro na argila do vaso e, na narrativa, a marca do narrador, imprime-se também, no caminho, a marca do caminhador.”
(Luiz Rufino)

Textando minhas andanças percebo que pesquisar é buscar um estado de poesia. Quando persigo uma questão provoço algo que não existe a existir. Com a dúvida, um vazio passa a ser preenchido, mesmo que no domínio das ideias. Faz-se a busca de um sentido para algo que não posso mais ignorar: as questões da pesquisa passam a cutucar os ouvidos numa conversa recortada no mercado, os olhos no almoço em família, a pele no intervalo do trabalho. E, para acolhê-las como parceiras, passo a me contentar com muitas meias respostas e a me resignar com alguns silêncios.

Talvez a poética de uma nuvem esteja no ser nuvem, simplesmente. E ela me conta sobre o meu interesse em alcançar o que seja uma poética de gente. Deve ter a ver com procurar em si o que se busca na nuvem: um sentido, uma direção, uma forma, que a defina e que acolha sua temporariedade. Por isso penso que poética é a nossa condição de ser, “a experiência originária e manifestadora da nossa condição humana”, como diz Manuel Antônio de Castro (2014, p. 199).

Ele também diz que

Poética se originou do verbo grego *poiein*, que significa agir. Este diz todo passar do não-ser ao ser. Não se pode reduzir o agir (criar) ao fazer (produzir utensílios, objetos). Deve haver uma integração. (...). Ela é a energia de sentido que torna uma obra poética e não apenas funcional, útil (CASTRO, 2014, p. 200)

Poética é a ação sobre o que ainda não se tornou poesia, a procura por uma forma em que o próprio fazer é o agente transformador, transmutando o inexistente ou o ordinário em algo único, singular. A poética é a maneira de buscar, criar, manifestar algo. De acordo com Igor (FAGUNDES, 2020), na verdade, tudo, toda a vida, enquanto um fazer-se criativo, descritivo, recreativo, ininterrupto (sem um – ou *O* - Sujeito criador, e nem um criado como objeto, mas acontecimento sempre presente, enquanto sem fundo) é *poiesis*. Uma flor florescendo, uma árvore arvorando... Nada está fora da criação e, assim, todo lugar – todo espaço-tempo – é originário: tudo faz-refaz-desfaz-refaz tudo (FAGUNDES, 2020).

Este fazer-se sem uma voz ativa nem voz passiva (os gregos arcaicos chamariam, antes de nossa gramática lógica, de voz média) seria a *poiesis*, substantivo derivado do verbo *to poien*. Neste, o agir não é de alguém ou de algo (porque qualquer *algo* precisa já ter sido produzido para ser produtor), mas um agir abissal que tudo atravessa e é por tudo atravessado. Assim, não partiria de uma substância, isto é, um substantivo original, mas um verbo originário, a criação: vida enquanto tal, na sua dinâmica criativa. No entanto, dizer que o poético é o vigor –sem

fundo fundante – de todas as coisas, de toda a realidade, não faz de tudo e de nós *poetas, artistas*. Poeta (ou artista) seria o lugar – humano – de apropriação do que ao humano é próprio: a criar (-se). O lugar de manipulação do criar, pelo criar, no criar, criando (-se). Afinal, criamos, mas não criamos a criatividade; ela é sempre dada e está por se dar (FAGUNDES, 2020).

Assim, somos menos sujeitas/es/os do que obra mesma (acontecimento) da própria criação, enquanto sempre-já-e-ainda- criados por ela para sermos criadores, criativos. Daí, a palavra “criança”: o ato durativo do criar (para quem e além de uma aceção cronológica). Qualquer ser humano precisa do criar para produzir o que quer que seja sem se esgotar em um agir prático, utilitário, servil, funcional (por isso, em grego, haveria o verbo *to poien* e *to pragma*, distinguindo ambos os modos de agir: criativo ou pragmático). Mas o fato de todos precisarmos do criar pode implicar que este seja um meio para a realização de algum trabalho, que não ele mesmo. Isto é: quem torna o criar não um meio, mas o fim e princípio – o sentido, a necessidade – de um empenho é o artista, o poeta. Quem é poeta, artista, torna a criação sua *questão*. Os exercícios do cuidado, da terapia ocupacional, da construção civil dependem do poético, mas não quer dizer que isso faz dessas pessoas poetas. Porque, em todas as atividades humanas não meramente funcionais, utilitárias, mas criativas, a poesia é sempre o caminho por onde se precisa passar, mas não é todo mundo que para e vê essa passagem pelo caminho. Quando a passagem pelo caminho não se torna o lugar – experiência-pensamento – de habitação e construção (quando a morada é todo o caminho, toda a passagem, todo o entre, toda a encruzilhada), tem-se uma Poética (FAGUNDES, 2020).

Há poeta (em sentido amplo e não reduzido à literatura) quando a poesia, a criação, não é só um meio, mas o princípio e fim durante. A criação não é necessária para algo, porque ela já é toda a necessidade. Pois, em primeira e última instância, a necessidade que temos é de vida, e a vida não é útil para nada pois *tudo é para a vida*. Nesse sentido, continua Igor, o poético, como afirmação, restituição de vida, o onde e quando *a vida é mais vida* (e, assim, retoma sua dinâmica de pró-criação), é diferente da Poética como a experiência/pensamento de apropriação da poesia que nos é própria, de participação nossa – de nosso corpo – na poesia que o atravessa (FAGUNDES, 2020).

A natureza precisa da manipulação humana para levar adiante aquilo que a natureza, sem ela, sem linguagem, não cria. Por isso, entre os gregos originários, artesão e artista eram sinônimos, pois uma árvore, embora poeticamente seja, não se transforma em mesa sem a interferência do humano. Então, a poética é a experiência originária e manifestadora de nossa

condição humana porque somos mais humanos quando atravessados pela terra, pela criatividade que nos é gratuitamente ofertada e, assim, mundificamos (instauramos sentidos), e cheios de mundo, restituímos a terra (o silêncio, a abertura, a possibilidade de). Quando o ser humano, então, se consuma sem se consumir, ele se compreende não como um sujeito da criação, acima ou anterior à criação, nem como um objeto da criação, mas como obra da criação ou, simplesmente, a criação em obra (FAGUNDES, 2020).

Compreender-se obra é compreender o lugar que está sempre por se fazer, por se construir. A poética é o pôr-em-obra de cada coisa, de cada corpo, na sua dinâmica de revelação (*re-revelação*), ou seja, de ser e não ser, de vir a ser e deixar de ser, de poder ser. Tudo sempre *pode ser* (é poético), mas é preciso ter olhos para ver, ou ouvidos para escutar, mãos para manipular e ser manipulado por este *poder-ser* (FAGUNDES, 2020).

Esse diálogo com o que a terra nos dá, devolvendo à terra o que a nutre com mais alimento, mais poesia, mais possibilidade de ser, é a poética, pois só assim ser humano é ser humano, e não um destruidor de si quando destrói a própria terra enquanto o agir criativo, a força de criação, a vida de quem é vivente. Em uma poética, o ser humano deixa as coisas revelarem um modo próprio de poesia, como parte dela. *Poiesis* e *poiema* precisam ser entendidos, aqui, dentro de uma perspectiva originária e não apenas a partir dessa compreensão tardia do sujeito ocidental moderno, para que entremos em diálogo com os pensamentos originários não europeus. A compreensão tardia do sujeito moderno ocidental naturaliza a relação causa-efeito, produtor-produto, sujeito-objeto. Por fim, *poiema* é, antes de um texto escrito em versos, o que na e pela *poiesis* se pôs e se põe em obra: um canto, uma dança (FAGUNDES, 2020).

A poética da minha investigação está no modo de ser e tornar-se do corpo e no seu modo de constituir-se, também, e ao mesmo tempo, escrita. É a pergunta que guardo em cada pergunta lançada, a maneira como procuro respostas, as respostas que ficam guardadas nas respostas e também nas não respostas. A metodologia desta pesquisa é também a sua poética, porque o trabalho, enquanto obra, enquanto algo por se fazer, fazendo-se, abrindo-se, renovando-se, retomando-se, vazando sentidos e silêncios é o acontecimento que a Poética é. É a experiência de caminhar pelo poético, no poético, atravessá-lo, enquanto atravessada por ele.

[Traçados;

Eu não tenho certeza se meu desejo de pesquisa cabe em alguma academia. Talvez pesquisar seja, para mim, a chance de lidar com uma grande pergunta retórica: o que faz gente ser poesia? Talvez pelos excessos e privações poéticas a que meus ofícios terapêuticos e dançantes me levam, tenho uma grande curiosidade poética sobre as loucuras que recolho pelo mundo. Curiosidade poética justifica uma pesquisa acadêmica?

Já tentei escrever de várias formas as minhas inquietações. Não paro de encontrar perguntas elegíveis para pesquisas nas minhas agendas e cadernos, além dos bloquinhos de anotações de eventos. Tenho uma coleção de perguntas que venho guardando desde 2010, esperando para serem pesquisadas.

Às vezes anoto uma única palavra. E ela é o suficiente para que eu desenvolva uma pergunta inteira. Sentido, por exemplo. Está em várias das minhas anotações, em muitas épocas diferentes. Vou fazendo setas e derivando os sentidos dos sentidos:

=> Sentidos = sensações do exterior, órgãos dos sentidos => tato, visão, audição, paladar, olfato, propriocepção.

=> Sentidos = sensações internas => cenestesia

=> Sentidos = racionalidade => o que penso, raciocínio, afirmação, negação => oposição às sensações.

=> Sentidos = sinestesia => cruzamento de sensações

=> Sentidos = lógica, coerência.

=> Sentidos = direções => para frente, para trás, para os lados, para cima, para baixo, para dentro, para fora, em diagonais, em círculos...

=> Sentidos = sentimentos => o que sinto, que são sentidos => Alegria, raiva, amor, gratidão, solidão, ânimo, tristeza, cansaço, medo, desprezo, ódio, esperança...

=> Sentido = "fiquei tão sentido" => ressentido, magoado

=> Sentidos = significados

=> Sentidos = experimentados, experienciados

=> Sentido = senso, julgamento, crítica

=> Sentido = comando militar

É cada coisa que cismo de me preocupar!

A pesquisa da pós na Angel me sossegou um pouco: consegui assentar interrogações que me atormentavam, sobre a tempestade de sentidos sobre o corpo autista, a presença incompreendida de quem tenta se ausentar apenas dos excessos, nesse mundo sem limites... Encasquetei que produzir presença é terapêutico para o autismo e desde então isso virou parâmetro na minha clínica de saúde mental. Produção de presença como ato clínico para superar as cisões do mundo e de si.

Mas daí a pergunta final do trabalho nunca mais deixou de me assombrar: será que estive fazendo dança esse tempo todo? Pois se foi dançando que aprendi sobre presença... Duvidei muito,

demais. Estar fora dos meus antigos lugares de dança me fez desconhecer os novos, que eu já ocupava. Passei a me preocupar com a poética da minha clínica, com a poética da minha escuta, com a poética das minhas ações.

Um dia eu estava atendendo um adolescente autista de quadro bem grave, cujo contato era muito dificultoso. Eu modulava meu tônus, minha voz, planejava os gestos, cuidava da velocidade dos movimentos, criava itinerários, modificava todo o ambiente para conseguir atendê-lo... será?

Atendi outro, difícil também. Ele cercava a si e a mim de violências por todos os lados. Eu tentava escapatórias agarrando, retorcendo e devolvendo suas palavras com agilidade, desarmando seus gestos, esvaziando os locais de elementos de atuação perigosos, surpreendendo-o com rasteiras de afeto que o deixavam inerte... uai...

Sim, eu estava, há algum tempo, coreografando os atendimentos, sem me dar conta. Cuidava das trilhas sonoras, dos cenários, dos figurinos, dos gestos, dos movimentos. Dançava em par, em trio, em multidão. Acelerava, alentava, pausava, movia, saltava, caía, contraía, expandia. Mesmo com os anos que me garantiam algum repertório básico para improvisar, eu não abria mão de estudar, ensaiar para os momentos mais desafiadores, nem para os mais delicados. Dirigir espetáculos espontâneos em palcos abertos exige um bocado de preparação e desprendimento.

Começo a compreender por que dançar coco e maracatu orienta meu raciocínio mais clínico, assim como atender pessoas em ocasiões críticas de sofrimento, torna necessário que eu dance. Dançar, como ato de cuidado que ofereço a outra pessoa, é um modo de me aproximar dela, sem me distanciar tanto de mim. Dançar me aproxima e me distancia apenas o suficiente. Dançar, como ato de cuidado que ofereço a mim durante o cuidado de outra pessoa, é a possibilidade de não perder a brincadeira e a proximidade da rua durante o trabalho.

Danço quando me sento no pátio de uma instituição, me fazendo par para sentir o sol numa tarde fria. Danço também quando busco postar meu corpo numa firmeza gentil e ofereço uma condução atenta, interessada, e também contensora, que possa alentar a dança frenética de uma agitação psicomotora.

Agradei às ruas pela oportunidade de continuar aprendiz, dançadora, brincante. Reconheci que ela me treinava para todas as minhas danças quando me mostrava o tamanho do mundo, e que além do mundo, ainda havia mais a descobrir. Gentilmente, ela me devolveu o agradecimento com uma rosa branca.

Eu demorei a perceber que só aprendi a cuidar das loucuras das pessoas porque me permiti dançar com elas. Me fiz par com sinceridade, compromisso e atenção às minhas próprias loucuras e inadequações, para conseguir brincar nos lugares onde a rigidez do mundo causa dores e paralisias insuportáveis.]

Coloco-me em anDanças para que o próprio ato de caminhar dançando me ensine sobre a poética de mover, em busca de uma dança com sentido. Uma dança que aponte para onde

caibam muitos corpos além do meu, muitas loucuras além das minhas. As anDanças me mostram que me danço quando escrevo e reescrevo, cuidadosa, as minhas memórias. E que isso me conduz a um estado poético, em que possa dançar de corpo inteiro o cuidado com as pessoas loucas e enlouquecidas, inclusive eu mesma, para brincar a vida.

Desejo essa poética andante, essa dança itinerante pelos lugares da clínica, do palco, da rua. Preciso de uma metodologia poética, que deixe o corpo ser poético, que me deixe e deixe a palavra corpoética, suporte as instabilidades desse percurso, onde cada pé dança num território. Uma metodologia que se preste a ser e produzir poesia, diante do corpo translúcido do meu objeto caminhante de pesquisa.

Lúcia Pimentel (2015, p.95) diferencia métodos de metodologias de pesquisa em/sobre artes, dizendo que metodologia é “a construção, por parte d@ pesquisador@, de propostas de hipóteses, teorias e soluções a partir do conhecimento dos fundamentos ou premissas de métodos, propostas ou abordagens já conhecidas”. Ela considera que “o diálogo das premissas de uma teoria com as teorias de outros autores é essencial para a construção de novas formas de pensamento e de ação na pesquisa em ou sobre Arte” (PIMENTEL, 2015, p. 95), o que me interessa como possibilidade inventiva.

Especificamente no campo da Dança, as pesquisas vêm crescendo em número e possibilidades metodológicas, já que as graduações e pós-graduações vêm se avolumando e amadurecendo. No Brasil, o aumento da oferta de cursos de bacharelado, licenciatura e pós-graduações (*latu e stricto sensu*), incrementa as pesquisas (AQUINO, 2008). A dança se mostra, então, como campo frutífero para experimentar modos de pesquisar.

Os caminhos das pesquisas em dança seguem rumos vários, o que é esperado se considerarmos que as pesquisas em e sobre artes, “tendem a mudar ao longo do tempo com os artistas que farão arte, e que estão buscando diferentes objetivos, utilizando diferentes ferramentas metodológicas” (FORTIN E GROSSELIN, 2014). Sobre isso, Lúcia (PIMENTEL, 2015) diz que a criação de metodologias de pesquisa pela pessoa que a conduz é desejável no campo das Artes, já que as mesmas devem ser capazes de elaborar pesquisas ligadas, entre outros fatores, a motivações pessoais, portanto, bastante específicas.

Assim, é possível elaborar metodologias próprias, e estas revelam o ponto de vista pessoal e o paradigma teórico adotado na pesquisa (FORTIN E GROSSELIN, 2014; PIMENTEL, 2015). Como aponta o poeta Alberto Pucheu (2017):

O artista deve lutar por um pensamento teórico que, – seu par –, contíguo a ele, mesmo que criativamente aberto a ele, desde si mesmo, autopoeticamente, se ponha enquanto escrita e pensamento, que o ajude a avançar, (...) busque antecipar seus movimentos, que invente uma possibilidade de seu futuro. O artista deve lutar por um pensamento teórico que possua as mesmas ousadias que as suas. O artista deve lutar por um pensamento teórico que não apenas requeira o novo, mas que o realize em sua própria prática. (...) (PUCHEU, 2007, p. 18).

Parece possível seguir as premissas de um pesquisar artístico que não apenas deseja, mas necessita ser poético para ser coerente com as questões da pesquisa. E assim, para encontrar seus paradigmas de sustentação, passo a perceber as perguntas que me rondam. Tento que pousem o suficiente, para que apontem os métodos que poderão guiar a invenção metodológica necessária. Capturo as primeiras interrogações: por que eu me sinto dançando quando realizo meu trabalho de cuidado a pessoas com sofrimento mental? Por que eu me sinto cuidando quando realizo meu trabalho de dança em espaços artísticos?

Encruzilhada, mais uma vez. Rememoro os nomes das ruas por onde andanço: Corpo, Cor, Ética, Poética: todas maiúsculas, todas nomes. Qualquer dos meus caminhos parte de seu cruzamento. Qualquer caminho que tomo, leva necessariamente à sua encruzilhada. Ela é a causa de dançar minhas perguntas e a consequência de cuidar minhas respostas.

Andando-Dançando por caminhos de palcos, salões, consultórios, residências, hospitais psiquiátricos, Centros de Atenção Psicossocial, ruas, praças, areias, percebo que o que dá cadência aos meus moveres é o desejo de mundo. Aprendo que desejá-lo em cada tempo vivido é aceitar a tarefa de refazê-lo, nas condições que a vida ora oferta, ora impõe. Refazer mundo é labor poético grandioso, que percebo logo impossível na condição de afã individual.

Nas minhas andanças, sou cuidada por mistérios que não me cabe nominar, e que me guiam ao encontro de muitos mundos possíveis. Existir coletivamente, fazer parte de corpos e corpos formados por muitas, diversas, diferentes e divergentes pessoas é algo que me provoca grande satisfação de existência. Não tem a ver com ser fácil, mas tem a ver com sentir boniteza, com ser incalculável o tamanho das poesias possíveis de haver no mundo. Por isso admiro as diferenças que as pessoas têm, são e fazem; e tenho ânsias de coletividade.

Esse tal desejo de mundo me é alimentado pela boca, pela boca do próprio mundo. À medida que o tempo acontece, em anDanças percebo-me no colo desse ser enigmático, que me adormece para exigir guerras e celebrações. Tenho dificuldade de compreendê-lo, porque meus olhos, ou meus ouvidos, nem sempre constatarem o que todos os outros sentidos percebem. Esse enigma me pede um corpo atento, inteiriço.

Um desejo vital, tão humano, me faz perder o medo do que não compreendo, do que não alcanço. Acomodo meus temores cada vez mais no que se torna conhecido e que posso decifrar. A literalidade, sim, me parece assustadora, e não as metáforas. Descobrir possibilidades além das que conheço, que vejo, que apreendo, embeleza o inexplicável e concreto fato de sobreviver a cada dia.

É a rua que me traz da maneira mais contundente aos sentidos a sabença de que nem tudo é dito com a língua da boca. Ela me traz esta ensinança com sua paciência acelerada, nas ocasiões em que testemunho a ressurreição de um boizinho, quando me faço caboclinha para escolher a guerra em vez da paz, quando empunho um estandarte à frente de um baque que pede alegria. Quando permaneço na roda até que todas as pessoas experimentem o centro. Quando sinto o cheiro do pombo que revoa à meia noite, hora em que silenciam os tambores. E também quando me encontro no transporte público com a moça que atendi até semana passada e ela faz questão de se sentar ao meu lado e me contar que vai retomando a vida. Ou de ser surpreendida na noite da Lapa por um abraço afetuoso daquele rapaz divertido, de quem já corri muito atrás, literalmente, para ofertar cuidado.

Entre aprendizados nas ruas e nos livros, percebo que as brincadeiras me permitem completar o que minha cognição se esforça para saber. Falho muitas vezes ou me demoro em demasia para assimilar o que me dizem livros mudos. Daí vem a rua, generosa com minha lentidão e incompletude, e me dá tudo que preciso, para saber com o corpo todo.

Só compreendo as palavras quando elas me entram pelos poros adentro. As ruas as diluem, de modo que as absorvo sonorizadas por tambores, xequerês, patangomes; ou pelo sussurro e os olhos esbugalhados daquele senhor que se sente tão ameaçado por vozes insaciáveis. Se escondem e se mostram entre as estampas, chitas e cetins, que aparecem quando o vento espanta as fitas multicoloridas, as ráfias, os penachos; ou quando se excedem para acompanhar o excesso de gastos, de ações, de pensamentos, de desejos, de ritmos, diante de uma nova crise maníaca daquela senhora altiva. Colocam outras palavras na minha boca quando provo o acarajé, ou o arroz soltinho com feijão, macarrão e frango frito, servidos no prato azul, de plástico, com o fundo arranhado pelas celebrações anteriores (e que chegará ainda mais riscado para o ano); e quando aquela pessoa que me parece tão resistente à minha parceria de cuidado me oferece sua sobremesa, dizendo que vê que estou trabalhando muito e preciso adoçar minha vida.

O movimento com que meu corpo responde é, na maioria das vezes, mais astuto que minha capacidade de resposta verbal, criada na centralidade do significado dicionário das palavras. É na festa do congado que compreendo, vez por todas, a profundidade do que as ruas me ensinam. Se nas palavras o vocabulário apostólico romano se apresenta, certamente elas se ajoelham, humildes, diante da enormidade do que dizem as caixas, patangomes, violas e gungas; dos rosários cruzados no peito; da cruz feita cosmograma; da espada afiada contra o invisível que paira; do mastro altivo que faz cócegas na barriga de um céu livre de um deus austero, que não teme as profundezas do solo, onde o mesmo mastro é fincado; de um chão que é acariciado com os pés para despertar as memórias profundas que descansam abaixo deles; das vozes que denunciam melodiosamente o açoite, e que recusam-se ao desencanto.

Há pesquisas que, como a minha, acontecem sobre a experiência. Sobre elas, Jorge Larrosa Bondía (2002) nos brinda com saborosas palavras quando discorre sobre o aprendizado a partir da dupla formada por experiência e sentido. Enquanto constrói suas ideias sobre a importância de se edificarem conhecimentos sobre experiências – entendidas por ele como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21) – faz com que as palavras derramadas no texto nos alcancem num lugar que vai além de sua terminologia.

Larrosa mostra que a palavra *experiência* traz em si a noção do risco, da incerteza; que uma vida movida por afetamentos carrega. Por fim, sintetiza que o saber da experiência não se dá ou transmite, mas é adquirido na relação entre conhecimento e vida, à medida em que se responde aos acontecimentos. Dessa forma, posso situar minha pesquisa em torno do saber da experiência, que “não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece” (BONDÍA, 2002, p.27).

Uma poética do risco (que está no risco de toda poética) é o que se aponta nesta empreitada, já que as experiências passadas se atualizam durante novos acontecimentos, pensares, novos fazeres, novos grafares. Reúno vivências em dança, cultura popular, atuação como terapeuta ocupacional em serviços de saúde mental, composição de coletivos culturais. Ajunto também, mais amiúde, as formações acadêmicas que me permitem dispor de marcos conceituais de campos de estudo/disciplinas/metodologias diversos (como a Estruturação do *Self*, de Lygia Clark; a Metodologia Angel Vianna).

É das combinações e rearranjos de pequenos e grandes nacos desse conjunto que saem a base e os recursos com que elaboro e direciono dispositivos de arte e cuidado, coletivos e individuais (como oficinas de dança e intervenções artísticas), seja no ambiente terapêutico,

seja fora dele (no contexto das danças na rua e de coletivos artísticos). Tais referências oferecem fragmentos consistentes para o que Fortin e Grosselin (2014, p. 16) referem ser “uma bricolagem metodológica” que proporciona “muitas possibilidades dentro desta estrutura conceitual” da pesquisa. São eles os métodos que sustentarão a criação da minha metodologia, e que serão, ao longo das disciplinas do mestrado, reforçados por estudos filosóficos e teorias sobre a colonização.

Oriento-me para o mapeamento deste mosaico a partir de escritas pessoais, sobre o acontecer da vida em geral, os atendimentos dos casos mais marcantes (hábito que cultivo desde os tempos de residência em saúde mental, para reflexão sobre a minha prática profissional) e dos afetos mobilizados entre lembranças, pensamentos e produção de novas ações, inclusive as que se dão em paralelo à tessitura da dissertação. Com esse material e com o imaterial destes anos de experiência, encaro como um desafio – um arriscar – a ideia de mapear os riscos em vez de apenas corrê-los.

Encontro uma metodologia que dê conta dos movimentos, dos processos, das minhas andanças, feitas em atos de dança e de cuidado. Na cartografia encontro possibilidade, já que ela se oferece a muitos campos de conhecimento, incluindo Saúde, Artes e pesquisas interdisciplinares, que têm como objetivo a abordagem da subjetividade (CINTRA et al., 2017; RICHTER; OLIVEIRA, 2017). Não há, nos caminhos que faço, sinalização que aponte para trajetórias previsíveis e isto pode ser bem aproveitado neste modo de pesquisar.

Sobre a cartografia, ela não se estrutura em passos sequenciais, mas segue pistas, de forma que quem pesquisa deve estar em estado de completa atenção e comprometimento com o território e o que ele trará como acontecimento. Os imprevistos e o inusitado do processo de investigação passam a fazer parte da pesquisa, que deve se refazer a fim de responder também às demandas surgidas em seu processo, fazendo o papel do que Larrosa aponta quando diz sobre aquilo que nos acontece. Como num mapa, linhas são traçadas processualmente, definindo espaços e relações (RIBEIRO et al., 2017; RICHTER; OLIVEIRA, 2017). A partir disso, percebo que o espírito cartográfico do meu pesquisar se assenta no traçado das linhas do meu processo de dançar-cuidar; no aceite do espiralamento das trajetórias por interferência dos territórios descobertos na pesquisa e nas contingências dos acontecimentos; e também na implicação com uma ética da diferença, que direciona os interesses e as escolhas teóricas.

Para entender sobre o meu cartografar, me volto, em recuo, ao mapa da própria proposta metodológica. Relembro que ela se delineou a partir de um trabalho de mapeamento de linhas

de errância de crianças autistas, proposto pelo educador francês Fernand Deligny nos anos 1970. Foram os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari que utilizam, o termo *Cartografia*, pela primeira vez, em 1980. Com o nome proveniente da Geografia, esta proposta de construção do conhecimento lida com a experiência do real, ao traçar linhas que, tal como num mapa, evidenciam espaços e sugerem relações (RIBEIRO et al., 2017; RICHTER; OLIVEIRA, 2017). Nas décadas seguintes, obras de autores como Félix Guattari e Suely Rolnik (1989), Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliane Escóssia (2009) fornecem importante referencial sobre esta abordagem metodológica.

O aspecto fundamental do interesse e comprometimento com o real centra a pesquisa nos processos em curso, no lugar de encontro entre quem pesquisa e o território onde isso se dá. O *encontro* – que, neste caso refere-se ao inusitado, o imprevisível, que se dá entre autor e objeto da pesquisa – é tido como elemento fundamental para a ação cartográfica (RICHTER; OLIVEIRA, 2017). Encontro-me com as danças dos meus movimentos profissionais, brincantes e artísticos e percebo que são elas mesmas este encontro, que decido por nomear como (an)Danças. Elas provocam (com seus giros, deslocamentos e sincopados) que eu tente identificar o que as constitui. Deixam refletir o que lhes transborda e que se assenta nas mesmas ruas onde brinco e trabalho. Remonto seus inseparáveis caquinhos de cor, corpo, ética e poética, e percebo que eles formam uma unidade CorPoÉtica.

A metodologia cartográfica pode ser entendida enquanto pesquisa-intervenção, podendo ser aplicada em investigações de cunho tanto qualitativo como quantitativo. Ao não separar o saber do fazer, nem o sujeito do objeto e, assim, entender o processo de produção concomitante de ambos, admite-se a produção de conhecimento e subjetividade como processos inseparáveis (CINTRA et al., 2017).

Guattari e Rolnik (1996) explicitam que

O que também distingue no plano metodológico nosso projeto de cartografia dos "efeitos" e dos "afetos" das perspectivas científicas anteriores nesse domínio, é que sua quantificação será diferente tanto das quantimetrias físicas quanto das quantificações lógicas tradicionais (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 269).

Em vez de modos de fazer prescritivos, Passos, Kastrup e Escóssia (2009) sugerem “pistas” para se empreender este tipo de pesquisa, a fim de permitir o acompanhamento de percursos. As autoras e autor apontam que se trata de um caminho metodológico

Não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo [...]. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p.10-11).

Nessa perspectiva, pesquisar é, necessariamente, intervir; o que faz da cartografia “um compromisso ético-político de coprodução da realidade”, como dizem Cintra et al (2017, p. 46). Estar implicada na pesquisa e seus desdobramentos é central nas produções sobre o tema. Entendo que implicação é a “dinâmica relacional entre pesquisador e aquilo que lhe instiga à pesquisa” (ALVES, 2018), o que “relaciona-se ao lugar que ocupamos neste mundo, a interpenetração das instituições em nós, a raiz do contato entre sujeito e objeto [...]. Implicados estamos sempre e não se trata de engajamento.” (CINTRA et al., 2017, p.50). Desta forma, não há suposição de neutralidade na prática cartográfica, pelo contrário: “a relação sujeito-objeto na pesquisa a partir do método da cartografia é íntima, afetiva e de construção mútua” (RIBEIRO et al., 2017), o que se torna perceptível e palpável à medida que a minha pesquisa avança, recua, torna a avançar, paralisa, retoma.

Com esse conjunto de premissas – encontro, produção de subjetividade, implicação na realidade, compromisso ético-político – compreende-se a aplicabilidade da produção cartográfica em Dança. Ruth Ribeiro et al (2017) dizem que a cartografia é uma metodologia que pode ser utilizada nas pesquisas artísticas e/ou acadêmicas do campo, justamente por se dar pela via da experiência. Por tratar-se de metodologia cujos princípios distinguem-se dos modos cartesianos de conceber pesquisa, (CINTRA et al, 2017), é que a aproximação com a dança se faz possível:

Cartografia é utilizado como instrumento para pensar-produzir pesquisa acadêmica em dança por tratar-se de uma abordagem que entende a pesquisa como acompanhamento de processos, produção de subjetividade, criação de realidades e de mundos (RIBEIRO et al., 2017, p.146).

Minha cartografia se move por muitas paisagens. Muitas linhas são traçadas várias vezes, indo e voltando, sobre os mesmos pontos do mapeamento. Algumas são reforçadas pelo pensamento, pelas leituras – e não necessariamente pelo percorrer físico do caminho. Outras, se estendem e definem novos pontos. Há desvios provocados por decisões, descobertas,

pandemia. Percebo que alguns lugares se diluem, tornando a paisagem aquarelada em algumas regiões.

Tantas idas e vindas formam estradas muito marcadas. Tão marcadas que é possível vê-las como se fossem apenas uma. Se fixo meu olhar sobre essa estrada, percebo que em algumas pistas e acostamentos as palavras vão se encontrando. As estradas têm palavrado meu percurso, fazendo meu mapa incabível em apenas duas dimensões. Penso sobre os caminhos e percebo que essa é a magia que o tem feito continuar com seu traço sólido em meio à falta de pés na estrada: teorizá-lo.

No ato da teoria não me percebo em terra alheia porque falo de experiências que, ao serem escritas e lidas, me jogam sabores cítricos e doces na boca. Teoria sobre experiência tem sabor. Não apenas por poesia, mas por etimologia: sabor e saber se originam do mesmo radical latim, *sapere*, por isso o saber poético se enlaça tanto ao saber do corpo. Fazer teoria é, em certa medida, reviver a experiência, os sabores do corpo. E isso também não se restringe à poesia.

Termo de origem na Grécia antiga, *teoria* era o nome da práxis relativa a uma espécie de expedições que ocorriam nos séc VI a V A.C., em que um grupo destacado de homens, pertencentes à elite da *pólis*, viajavam a outras cidades para observarem eventos esportivos, espetáculos e rituais religiosos. Era uma prática de pesquisa e contemplação, que implicava em atestar e transmitir o acontecimento testemunhado, após o retorno ao local de origem. (FOSTER, 2013). Logo, teoria fala da construção de conhecimento baseada na experiência corporal, no deslocamento e na elaboração do discurso sobre essa experiência.

Anne Cauquelin (2005) refere-se à prática da teoria como um cortejo ritual, uma procissão, que convoca a uma festa votiva frequentada por todo tipo de gente. Cauquelin chama a atenção para o fato de que tanto a teoria especulativa – fruto do desenrolar histórico do uso do termo por Aristóteles e Platão, cujo sentido se mantém corrente – quanto a teoria ritual, buscam a construção ou a sustentação de um objeto que elas delineiam. Por isso, Igor Fagundes (2018, p. 21) diz que “se os filósofos por tanto tempo odiaram (ainda odeiam?) o corpo, perderam no pensar seu nascedouro”: não há teoria apartada do corpo. Existe, portanto, a ideia de *theoría* como cortejo nas ruas, prática brincante e dançante, de que todos os corpos atravessados pelo espanto participam, honrando o divino, o sagrado, como a exuberância das questões (FAGUNDES, 2020).

Meu cortejo entremeia ruas e páginas, provando-as e grafando-as em intensidades e frequências alternadas. Ora as ruas provocam as páginas, ora se dá o contrário. Como um tapete

a estender-se à espera da procissão, atravessando chãos e papéis, meu texto é também um tecido cujos fios são pacientemente urdidos com palavras. Escrivê-lo faz parte do risco que traça a carta dessas geografias afetivas, marcando também o ritmo do meu caminhar, com suas pisadas descompassadas.

A poesia se apresenta como necessidade, afinal, por que fechar um texto fiado em pontos abertos? Como definir o que se caracteriza pela sua indefinição e como teorizar sobre o que ainda é pleno acontecimento? Como fazer caber o infinito da loucura num número limitado de páginas?

A poesia, diz Ronaldo Ferrito (2003) se mostra justamente entre o que se é e o que não se é capaz de mostrar, se diz no silêncio entre o que foi e o que não foi dito. A poesia é um movimento conjunto, uma *co-moção*, a provocar um deslizamento entre o que fala e o que silencia. No texto, é a palavra que diz, sem tudo revelar. E aqui, estamos entendendo texto como o tecido corporal, como os textos corporais, ou seja, no corpo, poesia é a palavra que diz se calando, que não diz dizendo. Estamos falando também do corpo-palavra para falar de poesia.

Da mesma forma, para o povo Munduruku, do norte e centro-oeste brasileiros, as palavras são proferidas pelos elementos da natureza (humanos e não humanos) sob a forma de sons e silêncios. Em entrevista, Daniel Munduruku⁴⁰ diz que a palavra silenciosa tem grande valor, dando “outras asas às palavras”. Palavra vem de *para-ballein* que é o jogar no entre de ser e não ser, presença e ausência, sentido e silêncio. Esse jogar (do grego *ballein*, a derivar o termo latino *bolus*, gerando o inglês *ball*, o português bola, balé, baile etc.) tem a ver com lançar e lançar-se, jogar e jogar-se entre, no entre. Portanto, em seu sentido originário – seja grego, seja afro-brasileiro – a palavra é um entre-mundos que não serve aos conceitos, mas aos sentidos, às questões em seus silêncios. A palavra convoca experiência enquanto é em toda experiência e como toda experiência convocada: por isso, quando saber-sabor da experiência, corpo é palavra e palavra é corpo.

⁴⁰ Fala no evento Mekukradjá – Círculo de Saberes: o Movimento da Memória, realizado em agosto de 2018, em São Paulo, na sede do Itaú Cultural. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s39FxY3JziE>, acesso em 09/05/2020.

[Traçados;

Ao transformar esses anos vividos em linhas escritas sobre folhas A4, me perco um pouco entre as esquinas que eu mesma inventei. Parece que serão estreitas as margens disponíveis. Me coloco no meio dos meus papéis, (vi)viendo as direções da encruza.

Trans-bordo.

Tudo excede, falha ou falta.

Nada tem medida, nem ajuste, nem receita.

O risco corre-me pelas mãos, escorre-me pelos pés. De repente, o tempo prescreve no furo da agulha, destaca retalhos de violências colocados em composição com tessituras de imperceptíveis delicadezas. Tudo aplicado sobre grandes metragens de contínuos esquecimentos.

Transparece o que entre-tenho.

Escrevo páginas trespassadas pelo futuro de antigas palavras bordadas à mão.]

Escrever, então, é dar sentido às palavras. Direcioná-las acima ou abaixo dos sentires, chocá-las contra conceitos, retirá-las o chão da utilidade. Dar sentido ao próprio silêncio, deixando o silêncio ter ainda sentido nas palavras... escrever é entregar silêncio com palavras. Escrever vem de uma tradição que entende a palavra como o que representa e não como o que é e deixa ser uma coisa, um corpo. O verbo mais corporal, que demarca mais presença do que representação, seria *inscrever*. A inscrição risca, marca, produz memória, cartografa. Por isso sinto a necessidade de responder às minhas perguntas com um texto onde as regras surjam no escrever e não o contrário. Escrever é dar forma às ideias que o corpo vive, que o corpo secreta, que o corpo jorra. Escrever é como dançar.

Da mesma maneira que danço ao praticar o cuidado terapêutico, também o faço com as palavras. A dança que elaboro como pesquisa é o textar das minhas anDanças. Enquanto descubro, esqueço, estremeço e reinvento minhas memórias para o futuro, meu corpo também se coloca em movimento. Imprime nas páginas as acelerações, paralisias, durezas, malemolências, convergências e divergências experimentadas.

A escrita, assim como a rua, não aponta para a univocidade e pode ser ela própria, na pesquisa artística acadêmica, veículo poético de outras formas artísticas – como a dança – porque “a escrita é um lugar de incorporação de conhecimento sensível, bem como

conhecimento teórico, além de um lugar de integração tanto de emoção, quanto de cognição” (FORTIN E GROSSELIN, 2014, p. 13). (Ainda bem!).

As folhas que teço desejam ser capazes de trazer as sensações de sons, ritmos, cheiros, sabores, cores, ventos, calores, tonturas, descansos, assim como me trouxeram e trazem as andanças por festas e rodas populares nas ruas e a lida cotidiana com a loucura. No meu texto andante, dançam as letras, as linhas, os sentidos, os limites. Faço dos capítulos meus lugares de dança: palcos e ruas, salas e consultórios. O texto torna meu corpo em papel e tinta. As palavras tornam-se os registros dos meus movimentos. Coreografo um texto-dança que é texto-corpo, texto-movimento, texto-gesto. Nesta dança está por inteiro o meu corpo palavrado.

Leda (MARTINS, 2003) revela porque me sinto em terra conhecida em meio às palavras. Me percebo junto delas, como me sinto ao dançar:

Em uma das línguas bantu, no Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimentos, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance (MARTINS, 2003, p. 64-65).

Dança e poesia, assim, se irmanam enquanto inscrição do corpo no mundo, grafia n’algum lugar do espaço. Se colocam entre a intenção e a captura, moldando, a um só tempo, visíveis e invisíveis, completudes e ausências, pensamentos e gestos, numa poética de lançar e soltar, mover e parar. Corpos e palavras saltam linhas, espaços, desconfiguram apresentações; para inaugurarem sentidos frescos, que provoquem todo o corpo de quem partilha do seu movimento.

Não há rota de fuga (embora haja sempre algo que me escapa!). Para atravessar meu mapa móvel de palavras é necessário coreografar os sentidos do texto com poesia. Nem tudo está dito com as vogais bem abertas. Alguns sons se conservam guturais. É necessário aprender com os munduruku a escutar o silêncio.

Corro o risco, portanto, do vazio, ao não direcionar o que dirão as aberturas deixadas pela poesia em alguns momentos... porque a poesia se faz no encontro da novidade com a memória. Assim, não há garantias de que o corpo leitor será comovido pelo que, em mim, transborda sentidos, já que “somos e compreendemos poeticamente, porque já dispomos de uma referência mútua que conosco conjuga a obra” (FERRITO, 2003, p. 198). Assumo como parte do percurso: não há cartografia arriscada, porque não há mapa sem risco.

Numa poética do risco, a rua se faz a joia rara desse trajeto. Nela se encontram – ou desejam se encontrar – as minhas danças populares brasileiras – carimbós, cocos de roda, maracatus, cirandas de praia, forrós... – e as minhas loucuras. Minhas, porque as transmito de forma apropriada e enviesada pela minha forma de brincá-las. E alerta: brincar na rua é seríssimo (sério, não sisudo).

Para tentar dar conta do que, na rua, ultrapassa a cognição, necessito poesia além das palavras. Então, trago imagens que me despertam estados de rua, encontro atalhos que conectam outras páginas, fora do texto. A poesia, a imagem, a brincadeira bordada na margem, não servem de adorno ao meu texto acadêmico, mas o são, numa poética que dialoga tanto com o universo das culturas populares, quanto com o da loucura e seus sentidos múltiplos, abertos e inventados.

Ao perceber que nem todos os movimentos da dança se fazem com a mesma soltura no corpo do texto, busco auxílio para lidar com a soberania da escrita no desenrolar dos transbordamentos da pesquisa. Respiro as cores das páginas, tentando deglutir o peso que achata os ombros e os pés. No meu caminho, a pressão acontece quando tiro os pés do chão. Quando me lembro que escolhi pisar o chão da rua, relembro que é dela que virá ancoragem.

Peço ajuda a quem governa as ruas e quem me responde é a sapiência Exu. Sempre em continuidade entre suas atribuições, Exu é o giro da espiral. Como *Òkótó*, Senhor do Caracol, é esfera que traz a circularidade. Na imagem da concha do caracol, nesse caminho onde ir é vir, a espiral está impressa. Remete à encruzilhada enquanto força concêntrica e centrípeta, uma espiral. No centro do círculo está o infinito e portanto não há centro, pois o infinito é o descentramento, a impossibilidade do eixo.

Exu é o princípio, e é o antes e o depois do princípio (*Ágbá*, Ancestral). É o Mensageiro Divino (*Osijê*), que traz e que leva. É o pensamento dança que traduz a alegria (*Odara*) como componente imprescindível à satisfação de existir (*Alafia*). Sem ela, sem ele, a vida perde a poesia. Exu não nega que a tristeza exista, mas com ela joga, para produzir mais vida. Exu, na qualidade de *Enugbarijó* é aquele que come, engole, regurgita e devolve de maneira transformada. É ele a sabença que nos mostra que é possível enfeitiçar o desencanto e encantar com riso o sofrimento: engolir a tristeza para expelir vivacidade.

Exu me acolhe e me sopra a metodologia malandra da ginga. Não há estrada reta que ele não possa me ajudar a entortar, com meu passo estrábico. As regras da rua ele dita sem curva: os caminhos retos são os limites a serem transgredidos. Assim, “a malandragem pratica

o cruzo, o malandro é errante, o corpo, suporte de sabedorias, é propulsor de outras textualidades, pulsa no transe, o malandro transita, é fluxo contínuo” (SIMAS E RUFINO, 2019, l. 1008).

Transgressão, no caso dessa dança, não é desobediência leviana. Há normas para a sua prática e há também uma ética posta. A potência para a prática responsável da transgressão está na síncope, esse quase engasgo que atropela o previsível, preenche com surpresa a constância desfeita. O vazio vira um átimo de mistério. É necessário sincopar o texto como quem testa a língua enquanto canta coco porque “as culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. (...). Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim, encantá-lo, cruzando-o a outras perspectivas” (SIMAS E RUFINO, 2019, l. 169).

O vislumbre de um texto encantado parece a possibilidade de subtrair algumas amolações. Mas, sem enganar: reduzir dissabores, para Exu, exige ainda mais possibilidades, que envolvem escolhas, que levam a mais riscos. Do seu trono interceptado, ele mostra a si próprio como poética do discernimento e nos atira novamente ao cruzo.

O cruzo é o lócus da escolha. A encruzilhada, sua consequência, que pode levar a novos cruzos e a novas encruzilhadas. Leda (MARTINS, 1997) traz a encruzilhada como chave teórica, descrevendo-a como “lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 1997, p.25). O poético são tais centramentos/descentramentos, interseções e desvios, confluências/alterações etc. A poética é o lugar em que isso se dá a ver, se experiencia, se pensa, se cuida, se testemunha e/ou se celebra. Então, a encruzilhada é o poético se fazendo poética. Só há poética na e como encruzilhada.

Para sustentar o cruzamento entre epistemes das danças populares brasileiras e da produção do cuidado à loucura, a chave conceitual da encruzilhada traz a abertura necessária. Leda diz que, como operador conceitual, a encruzilhada possibilita a “interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos” (MARTINS, 1997, p. 28).

A encruzilhada permite o trânsito concomitante por múltiplas gramáticas. Os sentidos do texto que fio, se encruzilham a cada página, a cada capítulo, a cada reaparição de termos em

momentos novos, a cada abordagem feita por diferentes autoras e autores; para acrescentar, a cada aparição, novas possibilidades de significações. Num texto circular como este, nada se repete idêntico, mas se reforça de forma tão mais centrífuga quanto mais centrípeta, para desviar de sentidos pré-estabelecidos.

Simas e Rufino (2018) também pensam sobre a encruzilhada e a consideram zonas de contato. Mostram que o cruzo é marcado pela complexidade e imprevisibilidade; é a própria fronteira, o espaço criativo formado nas zonas cruzadas: “o cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como rasura, cisura, catalisação, contaminação, bricolagem” (RUFINO, 2018, l. 174). Todo o meu mapa, textado, está repleto dele.

Feit’isso, dentre as diferentes linhas e percursos bordados, busco as que se cruzam entre os planos da dança e da saúde, para pousar sobre elas o olhar e o pensamento. Me interessa o mapeamento das encruzas dos caminhos pisados, a fim de verificar minha desconfiança de que nesse lugar do encontro acontece um tempo-espaço diferenciado, curvilíneo, que já não pode ser, exclusivamente, dança ou cuidado, mas dança com cuidado e dança como cuidado. Já que “para quem versa em mais de uma gramática, só se constitui saber no cruzo” (SIMAS E RUFINO, 2019, l. 125) é sobre as linhas das normas técnicas que lanço a poesia como feitiço, da mesma forma que lanço a dança e o cuidado uns sobre os outros, para se desfazerem enquanto blocos impermeáveis. Quando acontece essa sabença, se encantam os tempos da dança, do cuidado, num cruzamento que faz brincar, de mãos dadas, o que já vivi, o que vivo e o que me viverá.

Desde o início da pesquisa está explícito o desejo de lidar com o que se dá no encontro das possibilidades e não necessariamente na implicação de cada uma delas, individualmente. Por isso, tomo a encruzilhada como pressuposto teórico, como condição metodológica, para transformar o risco em viabilidade de marcar no meu papel as dimensões que julgo serem indispensáveis a este trabalho. Compreendendo a encruzilhada não apenas como ponto de partida, mas como lugar de convergência, é possível lidar com o múltiplo como elemento de complexidade, que dá densidade ao invés de dispersar e esvaziar as questões. O excesso se organiza em torno do que há de em comum, de coincidente.

Passo a me comprometer com uma temporalidade e uma forma de raciocínio em que a sucessão de acontecimentos, assim como a relação pergunta e resposta, não exigem e não comportam linearidade. A pressuposição de um tempo espiralar (MARTINS, 2020; 1997;

2003), trazida pelos pensamentos de povos negro-africanos e também originários, permite cruzamentos e encontros de questões em pontos da trajetória da pesquisa que não são necessariamente pontos finais. São possibilidades, são configurações móveis, são paisagens. Isso possibilita que a narrativa da pesquisa não se prenda a sucessões temporais, nem a uma ideia de progressão, mas a pensamentos que se tocam em diferentes curvas de uma anDança, ou que umbigam numa roda qualquer.

A pesquisa assim se faz: seleciono meus registros pessoais sobre atendimentos em saúde mental, que realizo desde 2010. São anotações em cadernos, agendas e aplicativos de notas, sobre atendimentos realizados, tanto individuais quanto coletivos. Eles contêm minhas descrições e observações sobre falas e atitudes, minhas e de quem atendo; além das minhas percepções e questionamentos sobre minha condução clínica. Não utilizo documentos, como prontuários institucionais e relatórios, nem faço entrevistas, pois me interessa perceber como meu raciocínio clínico se volta à dança e como meu pensamento de dança se volta ao cuidado e à atenção à diferença. Revisito eventos, espetáculos, reuniões; todos relacionados à minha atuação em dança e performances artísticas. Descarto o material anterior a 2002, pois somente a partir dessa data lido com as danças populares brasileiras, meu interesse na pesquisa.

Nas agendas antigas e caderninhos de anotações procuro as marcas brincantes no meu andar, tão dançado. Encontro a marcação dos dias de carnaval em verde, rosa e azul bebê, a tinta índigo falhada nos agendamentos de atendimentos, o lápis que busca as datas vazias e as preenche com registros sobre o trabalho. Tudo que leio ainda parece pouco. Resgato fotografias, fitas VHS, anotações de celular, recortes de jornais, DVDs, CDs. Dentro de uma caixa, toco um tule amolecido e com cheiro de guardado. Escuto, nas recentes *playlists* de plataformas virtuais, as músicas que preenchem as tardes de todas as casas onde moro, os palcos, as ruas, as salas, onde afasto o mobiliário para que as pessoas de quem eu cuido possam dançar. Me transporto em pensamentos e requebrados, mesmo sem querer, para os salões e paisagens por onde forrozeio.

[Traçados;

O mais importante, pra mim, é poder fechar os olhos.

Porque quando eu fecho os olhos, ao me apoiar no corpo de alguém, eu não me preocupo em perder a pouca referência espacial que consigo ter, de olhos abertos. Eu viro toda espaço, se

posso confiar que aquelas mãos, braços, cabeça, pelve, pernas, podem me guiar por entre os acordes e as pessoas do salão.

O zabumba dita meu ritmo cardíaco, que leva junto meu tronco. A sanfona seduz os movimentos dos meus quadris. O triângulo dá caminho aos meus joelhos e pés. Se ouvimos a mesma música e nos entregamos a ela, sabemos os riscados que podemos fazer no chão. E ela faz o trabalho de nos conduzir, entre o quente de outros corpos e o hálito de outros movimentos em torno.

Compreender este fenômeno talvez só seja possível com a revelação do Gilberto Gil (1992), que nos simplifica o mistério: “Debaixo do barro do chão da pista onde se dança/ é como se Deus irradiasse uma forte energia/ que sobe pelo chão e se transforma em ondas de baião xaxado e xote”... O baião mora “debaixo do barro do chão” (GIL, 1992) e é preciso que os ouvidos dos pés estejam abertos para escutar seu suspiro, capaz de se irradiar e dar sustança ao corpo inteiro.

Quando acelera o zabumba o salão já pipoca! Os pés rabiscam o chão com agilidade, os giros formam redemoinhos esparsos, um certo riso toma conta do ambiente. A casa ferve! Os corpos brincam de afastar e encontrar, seguindo indubitavelmente juntos, em voleios e jogos improvisados, regando o solo com a água salgada que lhes brota. O tempo se comprime na intensidade e velocidade dos movimentos, numa graça que faz rir e vibrar quem dança. Até que o corpo suplique por desacelerar...

Daí precisamos sair da pista, ou descansar o tempo, mantendo os corpos tão colados, que entre eles caibam apenas os timbres imperceptíveis na melodia. A sanfona reina, enchendo os ouvidos, machucando os corações mais resistentes. Diminuir a extensão dos movimentos é necessário para condensar o espaço, cedendo chão a outras duplas mais expansivas, sorvendo ar, ou suspirando com o que as canções amornam no ventre. O tempo se expande na economia dos movimentos visíveis e, assim, é possível dançar dezenas de minutos seguidos, simplesmente dividindo e revezando a base dos pés, deitando uma cabeça na outra. Há uma intimidade fugidã... que escapa quando o zabumba volta a acelerar!

E assim, numa metáfora da própria vida, não há controle sobre o repertório, sobre quais ritmos se sucederão, quanto tempo vai durar a lentidão ou o aceleração. Quando a música preferida tocar, a parceria escolhida para dançá-la estará disponível? Não há controle sequer do prazer, que surge dançando, assistindo, escutando a música, ou brindando os agradáveis encontros. A aceitação dos convites e o convidar para bailar são aprendizados e escolhas que, assim como as recusas e interrupções, levo duas décadas para conseguir fazer com tranquilidade. Parcerias inesperadas se espraiam para outros espaços da vida e fazem com que alguns bailes durem anos à fio... Apostas certeiras de uma boa dança às vezes não duram uma música inteira.

Girando por diferentes pontos das cidades onde moro e visito, construo a capacidade de sentir a dureza e a maciez de cada chão. Não apenas pelo material e qualidade do piso, mas pelos repertórios, pela composição das bandas, pela atenção dos DJs à febre de quem dança, pela intensidade e precisão do toque na minha cintura, pelas palavras que são ou não faladas quando

escolhemos dançar. Ao mesmo tempo que ganho chão, meu corpo se forma para movimentar-se por bailes que têm a duração de uma vida. Aprendo a enxergar, de olhos fechados, o que está invisível na penumbra. Aprendo a ler o que me dizem a letra e a melodia. Canto-as inteiras e me interesso pelo nome de quem escreve e também de quem executa. Quero saber o ano, a cidade, a estação em que cada música nasceu. Por causa delas, reconheço o sertão que viceja na aridez do asfalto mais urbano.

Faço questão de ouvir Marinalva, Marinês, Amelinha, Nazaré Pereira, Anastácia, Diana do Sertão. Admiro artistas que pronunciam seus nomes com a mesma reverência que digam os de Gonzagão, Dominginhos, Azulão, Jackson do Pandeiro, Jacinto Silva, João do Vale, Ary Lobo, Zito Borborema, Flávio José, Alceu Valença. Frequento lugares que não deixam de tocar Os três do Nordeste, os trios Forrozão, Nordestino, Pé de Serra, Virgulino, Sabiá, ao mesmo tempo que incluem Comadre Fulozinha, Forroçacana, Quarteto Olinda, Trio Dona Zefa, Trio Alcalyno, Mestrinho, e toda uma abundância de bandas e trios regionais.

O forró marca meus caminhos. Acompanha e incentiva minhas passadas, aquieta minhas angústias, acelera minha pulsação. Expande minha pele, acomoda meus tamanhos. O Forró me dá amizades, viagens, mundos. O mais importante, para mim, é que ele mantém abertos os poros dos meus olhos fechados.]

Pesquisar me exige uma dinâmica de escrutínio das memórias, para localizar como, onde, quando os atos de dança e cuidado se fundem e brincam juntos, em mim. Para isso, busco nos meus registros pelas pistas que me avivem sensações, impressões, aromas e sabores. Refaço, entre palavras e sentidos, as lembranças, os aprendizados, os raciocínios, cheiros, dúvidas e afetações que me fazem uma dançarina que cuida, uma terapeuta que dança, alguém que dança o cuidar.

A pesquisa bibliográfica é iniciada com a leitura de material sobre dança e filosofia, áreas nas quais não tenho formação acadêmica até o momento e que se tornam essenciais para que eu compreenda e delimite meu campo de investigação. Ao mesmo tempo, o contato com os estudos da performance, por meio de uma disciplina, realça o racismo como um fator de profunda ligação entre os campos estudados e torna seu estudo algo inescapável na pesquisa.

Percebendo a relevância do tema, a temática é incluída nos estudos a partir de então, provocando um enviesamento do olhar para a leitura de todo o material disponível, incluídas todas as memórias. A fim de notar e lidar com as consequências do racismo na performatividade do meu ato clínico e artístico, percebo a importância de compreender suas relações não apenas com as danças com as quais tenho maior contato e sobre as pessoas a quem presto cuidado. Se faz necessário também considerar seus efeitos sobre a minha subjetividade, enquanto mulher

negra, que lida com esse fenômeno a partir de vários lugares diferentes (como pesquisadora, artista, terapeuta, trabalhadora), que exigem lidares e respostas igualmente distintas.

Os estudos sobre o racismo trazem à pesquisa o referencial decolonial e dos estudos da performance. Juntos, eles conduzem a uma compreensão que coaduna com as minhas impressões sobre o meu campo de atuação profissional, a atenção psicossocial. Formulo questionamentos sobre disputas de poder inerentes ao campo da saúde, e mais especificamente a saúde mental; e como essa dinâmica interfere na performatividade do cuidado ao sofrimento mental. Penso sobre práticas terapêuticas de subjugação e apagamento, e também sobre a presença fundamental do movimento social para provocar mudanças nessa disputa.

A escrevivência se mostra como performance possível para a poética da memória dessa pesquisa. Uma memória implicada com a questão de ser mulher negra, que faz o texto tomar posição:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: ‘a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos’ (EVARISTO, 2020, p.11).

Ganho coragem para reescrever meus lembramentos, completando-os com elementos que, somente após percorrido todo o itinerário, consigo vislumbrar que estão presentes em todos os tempos passados. Apenas com o despertar das percepções, pelas esquinas e rodas encruzilhadas nas andanças do caminho, consigo textar o que irrompe dos tempos vividos.

Lidando com a imprecisão das memórias, Conceição Evaristo é quem me ensina que é possível atualizar e recobrir as cores do passar dos tempos, quando faz isso para preencher e modelar sua obra (EVARISTO, 2020). Em sua literatura e em seus pensares, a autora mostra que a escrevivência é “estratégia escritural que almeja dar corporeidade a vivências inscritas na oralidade ou a experiências concretas de vidas negras” (FONSECA, 2020, p. 66). Este modo de escrever sobre o vivido, ao mesmo tempo que não desvencilha as subjetividades da escritora e da cidadã, que não separa vida e literatura, produz um texto “impregnado da história de uma

coletividade” (EVARISTO, 2020, p. 39). Seguindo as pistas de Conceição, meu texto torna-se escrevivência.

Além da leitura de livros e artigos acadêmicos, recorro a cursos de extensão, cursos de curta duração e seminários para compreender temáticas, autores e autoras, que me demandam maior contato e domínio teórico. Assim, aprofundo os estudos sobre: gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira; racismo, saúde mental e direitos humanos; clínica e obra de Frantz Fanon; sagrado, território, identidades e práticas culturais; ética e diferença; a escrevivência de Conceição Evaristo; obra de Oyèrónké Oyěwùmí; descolonização do conhecimento acadêmico. O acesso a materiais complementares (como palestras, aulas e *podcasts*, disponíveis virtualmente) são essenciais para que eu crie intimidade e mantenha contato constante com temas, conceitos e obras de autoras e autores que atravessam toda a pesquisa, como: clínica antirracista, luta antimanicomial, decolonialidade, ancestralidade, memória, pensamentos de Leda Maria Martins, Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino.

Trago para o cotidiano da escrita os frevos, baiões, maracatus, xotes, cocos, jongs, congados, pontos de terreiro, xaxados, carimbós, lundus, cirandas, afoxés... músicas que marcam os processos nos palcos, nas rodas, nas salas de atendimento. Busco ainda as fantasias dos carnavais, resquícios de figurinos que ainda tenho guardados, torno a usar as roupas com as quais frequentava as rodas e festas de ruas.

Consciente e sensível à sua potência, volto a oferecer uma oficina de danças populares brasileiras num serviço de urgências psicossociais, onde trabalho no momento em que se dá a pesquisa. Percebo que a metodologia desenvolvida inicialmente em outro serviço se adequa perfeitamente à nova experiência. Em pouco tempo é possível perceber, empiricamente, entre as/os participantes os mesmos efeitos coletivos da prática anterior: pertencimento ao coletivo, valorização de singularidades, interesse e reconhecimento de questões identitárias e sociais.

Nas oficinas de dança, assim como em outros espaços coletivos que facilito (como assembleias e grupos terapêuticos), em reuniões, discussões de caso, e também em atendimentos individuais, as questões sobre opressões (especialmente de raça, gênero e classe), que estão presentes nas minhas intervenções ao longo dos anos, ganham mais atenção e acento. Redimensiono a importância da forma de abordá-las, num esforço de acolhimento para que elas não sejam despercebidas, ou sejam consideradas como questões menores. Com isso, a pesquisa teórica, a prática profissional e as vivências em dança se retroalimentam, provocando a descoberta de novos referenciais e possibilidades.

A releitura constante da escrita se mostra como forma de alimentar o próprio texto em acontecimento. Girando incontáveis vezes sobre suas linhas, o caminho vai se formando: indo e vindo, saltam aos olhos os vazios que se formam a cada palavra inserida no futuro. Meu texto se espirala, como o tempo a que ele obedece: novos sentidos requerem novas leituras, novas inserções de palavras e novas retiradas, para uma mesma coerência. Quanto mais o texto passa, mais novo seu tempo se apresenta. Nos momentos em que a memória e a escrita perdem a nitidez e a fluidez, recorro a alguns ativadores sensoriais.

Passo a dançar, escutar músicas, assistir vídeos, às vezes durante dias seguidos, sobre as danças e festas sobre as quais escrevo. Busco com isso reavivar a atmosfera da rua, recuperar o movimento em meu corpo, reacender as memórias e captar o que não pode ficar de fora do texto. A vivência extraordinária da pandemia de covid-19, durante a pesquisa, faz com que esses momentos de dança percam sua dimensão compartilhada e atualizada. Tornam-se eventos privados, domésticos e solitários. Insisto, ainda assim, em sua dimensão coletiva, e me esforço na evocação da memória cravada no meu corpo, que rebrota na mais insuspeitada ausência de companhia.

Outro elemento importante que utilizo para conseguir resgatar memórias, despertar e organizar sentidos, são os aromas. Lanço-os diretamente ao meu corpo, ou mais comumente, utilizo-os no ambiente ou carrego aromatizadores pessoais (em forma de cordões) como estratégia para farejar lembranças, durante a pesquisa. A recordação imediata é a dos preparados que borriço sobre as pessoas que brincam nos cortejos do baque de maracatu que componho, além de ser um recurso que utilizo em alguns atendimentos individuais e oficinas de dança.

Numa encruzilhada com as sabenças populares (sobre os usos das plantas, conforme fazem os povos indígenas e negro-africanos do país), utilizo também óleos essenciais⁴¹ e outros preparados com plantas, à medida que os associo diretamente à atmosfera das festas sobre as quais escrevo –

Ó Senhora do Rosário A sua casa cheira (2x)

⁴¹ Compostos químicos secundários produzidos pelas plantas, para autodefesa, atração, proteção contra perda de água, aumento da temperatura foliar, regeneração, entre outros; com a função de sobrevivência. É lipossolúvel e altamente volátil, não se configurando como óleo, do ponto de vista químico (WOLFFENBÜTEL, 2016). Em resumo, são líquidos extremamente voláteis que fornecem a fragrância às plantas (TISSERAND, 2017).

**Cheira cravo,
Cheira rosa
Cheira flor de laranjeira (2x)
(Loa do Maracatu Leão Coroado)⁴²**

– ou aos ambientes em que trabalho. Além da utilização direta das fragrâncias presentes nas festas, associo os conhecimentos sobre aromaterapia⁴³, para criar outras combinações. Estou sempre cercada de hortelã, alfazema, capim limão, palo santo, água de flor de laranjeira, alecrim, patchouli, limão, laranja doce... Entre combinações e variações, às vezes, a escolha dos aromas e plantas se dá com a intenção exclusiva de provocar e manter a atenção, para dar fluência à escrita. É certo que a sutileza com que eles potencializam minhas anDanças e minha pesquisa não me permite esquecer que esta é uma pesquisa de sentidos, com os sentidos.

Quando rememoro o ambiente das festas de rua, ou das festas públicas de casas de axé, minha língua umedece. Pelo cantinho da boca me escorrem lembranças da fartura e do sabor. Do feijão tropeiro bem temperado e rico, ofertado nas festas de congado. Da carne de gado servida na folia de reis. Dos axoxôs e carurus das festas de Oxóssi e Cosme e Damião, e da vontade quase incontrolável de colocar na boca todos os doces da mesa da erezada, de uma só vez. Do suco de cajá geladinho que esfria minha panturrilha entre um frevo e um maracatu na Praça do Arsenal, e da macaxeira que derrete na cumbuquinha descartável, sob o charque cheiroso, nas noites e madrugadas do carnaval do Marco Zero, em Recife. Do pastel de camarão sempre fresco, nos Saraus em Pedra de Guaratiba, no Rio de Janeiro.

Bem alimentada de memórias por todo o corpo, me percebo diante da ousadia de correr riscos deliberadamente. Encontro novamente na encruzilhada o apoio para corrê-los com certa segurança, na medida necessária do percurso acadêmico. Decido por tornar minha escrita num ato. Um ato performativo do que meu escrever deseja instaurar. Aposto numa escrita que seja o próprio processo de dançar, de pesquisar, textualizando o movimento da dança, do cuidado.

⁴² Ouço os mesmos versos, que apresentam pequenas variações, em outras nações de maracatu e guardas de congado. Trago o Leão Coroado por ser a que mais me emociona. O Maracatu Leão Coroado foi fundado em 1863.

⁴³ No site do Ministério da Saúde lê-se: “Prática terapêutica secular que utiliza as propriedades dos óleos essenciais [...] para recuperar o equilíbrio e a harmonia do organismo visando à promoção da saúde física e mental, ao bem-estar e à higiene”. Faz parte das Práticas Integrativas e Complementares do SUS. Texto disponível em <https://antigo.saude.gov.br/saude-de-a-z/praticas-integrativas-e-complementares>, acesso em 18/09/2021.

Texto como forma de palavrando o corpo e seus movimentos, trazendo sentidos para corporificar as palavras.

Junto de citações e referências à maneira da Associação Brasileira de Normas Técnicas, incluo menções às sabenças populares e traço as afetações que me compõe. Diante disso, certa unidade textual só pode ser possível no conjunto dos escritos tomando como base a estética das festas tradicionais de rua, com sua profusão de cores, texturas, sobreposições, códigos, materiais. Da mesma maneira, minha escrita vaza a composição de tecidos de tamanhos e materiais que diferem entre si, mas que, compostos, formam uma unidade possível, com sentidos.

Como causa ou consequência disso, o formalismo acadêmico como exclusividade de forma textual é esburacado, numa decisão de recusar o lugar de produção de um discurso neutro e distanciado. Essa lonjura não faz eco numa pesquisa que reflete sobre os fatores que me tornam a brincante, dançarina, profissional que sou. As formas de escrita se misturam, buscando encontrar uma medida poética para a prosa, os versos, ensaios, crônicas; se moldando, processualmente, por seus uníssonos e polifonias, transpondo à escrita os consensos e dissensos das vozes que baixam no texto, com seus lugares e posições no mundo (SABER et al., 2020).

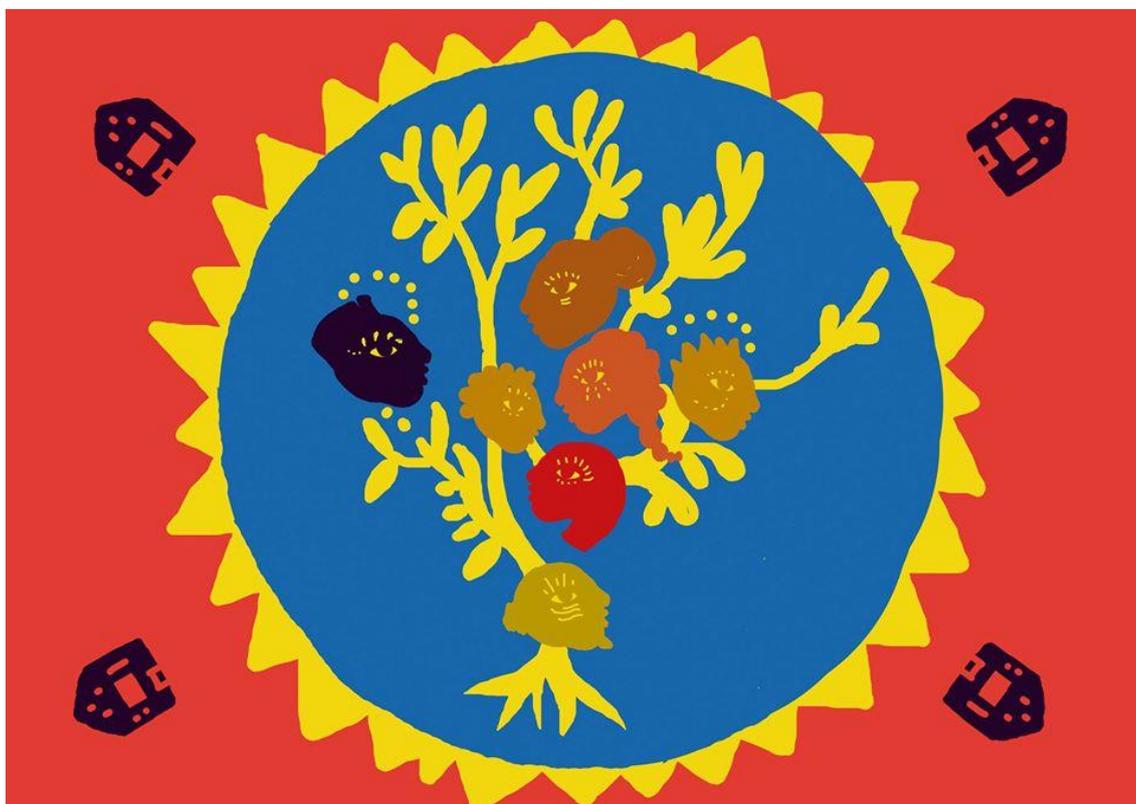
Ainda numa tentativa de encantamento das exigências da academia, transgido algumas regras. Uma delas, exclusivamente para sinalizar afetos. Não falo sozinha e nem me distancio demasiadamente das pessoas a quem faço referência na dissertação: minha cabeça está repleta de entes que me rondam e acompanham durante esses caminharos. De tanto ouvi-los, com eles dialogo com muita afeição e proximidade. Por isso trago, em momentos propícios, seus nomes próprios ou artísticos (como *Leda*, em vez de *Martins*), sinalizando a aproximação criada, pelo contato pessoal ou pela intensividade no mergulho em sua obra. Elaboro também um glossário afetivo, mencionando as danças e manifestações citadas ao longo do texto. Em vez de oferecer informações descritivas para situar as pessoas que me leem, forneço minhas maneiras de guardar em mim cada uma dessas referências.

Neste processo de escrever-dançar, reclamo o pensamento como o faz Igor, assumindo-o como dança “das ideias, das palavras, que, movidas, movam no poema um jeito novo de falar não *sobre*, mas *sob* – e *com* – o movimento” para que seja possível “articular *dança* não como objeto, mas espectro de todo e em todo verbo.” (FAGUNDES, 2018, p. 18).

Descanso dessa caminhada de cruzar encruzadas, me recostando nas palavras de outro professor-poeta, enquanto fio uma escrita em que

filosofia e literatura, crítica e poesia, teoria e criação, tenham suas fronteiras desguarnecidas, esta escrita indiscernível, na modalidade de sua feitura, [que] é tão intensa quanto a poesia – é poesia. Do pensamento. Poesia filosófica. Filosofia poética. Teoria poética... (PUCHEU, 2007, p. 23).

A RODA NA ENCRUZILHADA



Carolina ITZÁ – “Sem título”. Ilustração [2019?]b.

*“Eu quero ir pra roda, ô iaiá
Eu quero ir pra roda
[...]
Esfreguei, lavei, passei, costurei
Cansei, mas vou dançar”
Meninas de Sinhá*

*“Quando se está longe da terra conhecida, às
vezes, basta aguçar certos sentidos para
experimentar o gozo da invenção do retorno.
Quando a terra desejada é desconhecida, pode-se
perder nos incógnitos caminhos, mas nunca
deixar esmorecer o desejo da viagem.”
Conceição Evaristo*

De pé! Lado a lado. Ombro com ombro. Um passinho para trás. Mais um. Só mais um...
pronto! Nossa roda está formada e temos espaço para nos movimentarmos. Nunca mais nos

esqueçamos: sempre no sentido anti-horário. É o momento de chegar das anDanças, sentir o chão do fim do caminho. Hora de formar a roda no vão das esquinas da cor, do corpo, da ética e da poética, na corpoética que faz dança e loucura habitarem, com saúde, a encruzilhada.

Eu mesma, encruzilhada. Visível na pele, nos cabelos, marcada nas oportunidades ao longo da vida. Nos caminhos percorridos, nas escolhas. Percebo-me como a roda: formada de *entres*, nos *entres*. E sentir-me sempre em meios de caminho é algo determinante para esta pesquisa, que se manifesta, conseqüentemente, como uma encruzilhada. Perceber o meio do caminho como um lugar inteiro é todo o seu encantamento.

Dançante desde muito pequena, a dança está presente em toda a minha vida. As manifestações populares me trazem a dança produzida por comunidades organizadas, apresentadas no palco das ruas. Os carnavais de Recife e Olinda, que posso viver algumas vezes desde 2005, são as referências mais marcantes na minha formação anônima como brincante, embora a frequência em casas, bailes e festivais de forró há mais de 20 anos me faça pertencente à cultura do xaxado, coco e baião como a nenhuma outra.

Dançando, descubro o que é pertencer a uma linhagem ancestral e carregar no corpo um código que, ao ser acionado, responde imediatamente ao chamado endovenoso, intramuscular, do toque do tambor. Nas festas de congado, nas rodas de coco, nos sambas de roda, nas giras de axé, nos giros do maracatu de baque-virado, compreendo – através dos quadris requebrados, da cintura mole, dos calcanhares vacilantes, dos ombros relaxados e dos cabelos assanhados – que meu corpo sabe sobre o que nenhuma técnica de dança é capaz de ensiná-lo.

Dançando descubro também que esta é a forma como melhor ofereço cuidado – tanto a mim quanto às pessoas que atendo nos serviços de atenção psicossocial do SUS, onde as atendo. No cuidado oferecido percebo que sou impregnada das vivências das danças das ruas e que estas produzem saúde poética quando instituem o tempo da brincadeira. O corpo das brincadeiras das ruas – onde há uma ética de respeito às diferenças que traz uma poética da liberdade e do prazer – é o mesmo que desejo ativar em mim e nas pessoas a quem ofereço meu cuidado.

Para encontrar a CorPoÉtica que entrelaça os dois lugares, saio em anDanças. Estas são as danças maiúsculas surgidas dos movimentos de uma trajetória de vida. Assim, *é o que meus pés, mãos, garganta e tudo o mais que sou, em conjunto, retém dos cantos onde piso. É o acúmulo de experiências, fruto de todos os caminhos percorridos, se fazendo presente no corpo – seja em seu modo cotidiano, artista, terapeuta, brincadora – sob a forma de afetos, lembranças,*

referências, gestual, pensamentos e postura crítica. É o que fica, é o que resta, desse pouso cinético em caminhos sem beira, encruzilhando estados de ser provocados por congados, ciências ocupacionais, adoecimentos, poesias, carimbós, loucuras, ritos, teorias, relações, curas, cirandas, rezas, xotes, negritudes, terapias através do movimento, maracatus, cuidados.

Numa incorporação, a palavra reivindica a proximidade que adquirem os atos de dançar e cuidar, dispensam os parênteses: tornam-se anDanças. AnDanças são os deslocamentos, as síncope, que fazem da dança um gesto de cuidado, que direcionam seus passos a uma saúde poética; assim como são também os movimentos – antimanicomiais – que transgridem o cuidado clássico em saúde, provocando uma dança numa direção brincante.

Fazer anDança é colocar a terapeuta ocupacional para aprender o passinho e, em troca, ensinar a parcela do coco de roda. É também usar a escuta clínica para propor uma performance artística audiovisual na produção de um filme coletivo. É escutar a aflição que levou alguém a procurar um serviço de emergência e coreografar o cheiro da resposta a ser dada. É adaptar um movimento para melhorar o alongamento de batuqueiras/es/os e dançantes de maracatu, num domingo à tarde, no parque. E é também acionar um gingado para desviar de uma ameaça de agressão, vinda de alguém que vivencia uma grave crise psicótica. Na lida diária as anDanças perdem também a cerimônia: são simplesmente andanças.

CorPoÉtica é uma brincadeira, no melhor e mais completo sentido que esta palavra pode ter. A CorPoÉtica das ruas é o fundamento para uma dança que, em interface com a saúde mental, transborda os aspectos de assistência em saúde, assim como não se esgota nas dimensões técnica e artística em dança. Na encruzilhada dos lugares de dançar e de cuidar, o corpo é tido como possibilidade de sustentação das suas cores – suas diferenças, seus traços singulares –, numa ética de existência solidária e partilhada, que permita uma dança que seja popular e cuidadosa, uma poética brincante de viver. Na lida diária a CorPoÉtica perde a cerimônia: é simplesmente corpoética.

O encontro do corpo, da cor, da ética e da poética é uma encruzilhada onde se dá seu atravessamento mútuo, provocando o giro nas direções, o retorno ao início. Tomo a CorPoÉtica como orientação dentro de uma encruzilhada que traz e leva a conexões, aproximações, fazendo-a um lugar composto, sem opostos, andança. Sem a necessidade de contraposições, as diferenças tornam-se viáveis, as tensões viram parte das relações. Faz-se vínculo pela horizontalidade e não pelo domínio e subjugação. Faz-se roda.

Traçados;

Na espiral do giro, surge a roda. A rosa se põe a girar... A roda: gira. A roda é gira! A força centrípeta da gira forma uma saia volátil, imensa e invisível, que aspira ao seu centro aquela que é a outra face da encruzilhada.

**Um perfume de alfazema
Da janela se sentia
Olhos de bicho assustado
Uma rosa aparecia**

Seu cheiro se sente antes que ela se faça ver. E já embriaga. Seu odor faz girar a cabeça, bambeia os pensamentos, que se colocam também a rodopiar... O som de sua gargalhada enche o ambiente, embarga os sentidos e assim ela chega, tomando para si a minha pesquisa, que parece ter sido dela desde sempre.

Pambu-a-njila baixa na gira e mostra que o giro é parte de seu corpo. Pousa no vento do meu vestido, distribuindo vontades, arrancando ofertas. Sua enorme presença feminina faz giro, faz girar. Sua imensa e contagiante energia prova que o giro é mulher, que a encruzilhada é mulher.

**Só em noite enluarada
Renda clara ela vestia
Ia pra rua faceira
Rosa Branca aparecia**

Ela baixa para enaltecer a canjira, e cuspir na minha boca o hálito que precisa de vida inteira para caber no corpo. Pombagira me mostra que o corpo pode suportar seus saberes desde que os desejos lhe provenham a vida.

Se perco o início de seu próximo giro, não mais me afasto dos seus começos. Mulher é começo, ela me diz, apontando que guardo o fim e o início em mim também. Ela ri dos meus pedidos de desculpas porque acha graça dos pecados que nunca cometemos.

Num lampejo, reparo que tentei adiar sua chegada, sua força, sua urgência. Por isso o começo me foi bloqueado, interdito, temporariamente. Minha dança já não vive sem ela, menos ainda viveria minha escrita. A pombagira enfeitiça meus silêncios e faz brotar um botão de rosa em cada engasgo meu.

**Quando moça não falava
Tanto medo ela sentia
Sangue escorreu da rosa**

Dormiu cedo e não queria

A Rosa me tira o medo da loucura. Me faz rir até perder o senso e perceber que engana-se quem pensa que há descontrole quando o corpo está entregue... Ela me presenteia com uma lágrima risonha para me dizer que os que a temem é porque não suportam o prazer. Gargalha forte para esconjurar o manicômio que prendeu, primeiro, as damas.

Fique em paz, dorme tranquila No colo da estrela guia Neste mundo, Rosa Branca Sua história rodopia.

A CorPoÉtica é um chamado para que a roda se faça. Ela é a convocação ao corpo inteiro e ao nomear presenças e ausências que se reúnem para produzir saúde. É preciso reconhecer o invisível como parte roda, para se formar uma roda corpoética.

Então, dando nomes ao que é visível e invisível, reconheço e nomeio o manicômio que vive e estrutura a nossa sociedade. As andanças da pesquisa mostram que o manicômio se alastra por toda a nossa organização social. Alargo seu conceito para fora dos muros da saúde, porque o manicômio não é simplesmente uma estrutura física ou modelo de tortura viabilizado pelo poder médico, mas uma performance social. Tomo por manicômio as estruturas sociais e atitudes que invisibilizam, que oprimem, que impedem as relações diante das diferenças, que excluem, que tiram o prazer, que impossibilitam os sonhos, que impedem a vontade de viver, que destroem as subjetividades, que matam a poesia, que matam.

Por compreendê-lo desta maneira, as andanças tornam necessário decodifica-lo, nomeando suas faces para que seja possível um posicionamento consciente contra ele. Assim, compreendo que ele é sinônimo do caráter estrutural e difuso do conjunto excludente e violento do racismo, do patriarcado, do classismo e suas consequências misóginas, enclausurantes, proibicionistas, capacitistas, LGBTQIA+fóbicas, genocidas, entre outras formas de opressão. O manicômio, em todas e cada uma de suas faces, é o que adoce a loucura e as outras formas de existir que não interessam ou que ameaçam as estruturas coloniais que, aliadas ao modo de vida capitalista, ainda vigem e determinam nossas existências.

Como consequência da pesquisa, compreendo que, quando a o campo da saúde mental se recusa a remodelar os espaços manicomiais e passa a se opor a eles (desenvolvendo e sustentando práticas de cuidado territoriais), há um reposicionamento histórico deste campo em

relação à assistência às pessoas com sofrimento mental. Ela deixa de ser reconhecida pelas práticas de mortificação e passa a buscar um lugar de legitimação das diferenças enquanto singularidades, que sejam acessíveis em quaisquer formas de viver. As andanças apontam que imergir no pensamento sobre as performatividades assumidas (ao prestar atenção e cuidado às loucuras), pode ser um caminho para compreender as contradições desse processo, assim como suas consequências sobre o meu próprio corpo de trabalhadora e das pessoas a quem assisto.

Por causa dessa força opressiva que é estruturante de nossas vidas, reconheço também que ele deve ser combatido como um inimigo comum ao espectro de pessoas a quem ataca. As andanças me mostram a necessidade de convocar as pessoas em situação de opressão à formação de uma mesma roda, para o enfrentamento solidário do manicômio que cerceia cada uma de nossas liberdades, mas este é o limite dos meus passos, até aqui.

Também dentro dos limites encontrados nas andanças, o ocidentocentrismo (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 16) gera encruzilhadas em que o peso das tradições ocidentais é desproporcional ao peso das tradições africanas e originárias que participam da pesquisa. O desequilíbrio fica latente, pois minha formação acadêmica é baseada na experiência contínua na tradição ocidental e as práticas nas outras tradições são pontuais. Contesto por vezes essa pontualidade, questionando se, na verdade, elas não estariam tão diluídas a ponto de demandarem investimento para serem identificadas e valoradas.

Buscar a cultura popular é uma forma de fazer esse investimento, de reencontrar o passado que me é negado, e que eu instauro como refazimento a partir de uma escolha. De alguma maneira percebo que posso herdar ativamente minha ancestralidade, recolhendo-a das ruas. Esta percepção gera paradoxos ao longo de toda a pesquisa, causando uma sensação de inadequação e insuficiência metodológica para lidar com o objeto, como bem aponta a autora (OYĚWÙMÍ, 2021).

Danço e cuido em nome de uma saúde mental que seja a possibilidade do corpo, dançando, performar seu próprio tempo, sua própria poética, sua existência singular. Nos lugares de dança e de cuidado – sejam as ruas, os palcos, os consultórios, os pátios – são antimanicomiais os passos necessários para rumar em direção às encruzilhadas da saúde. As andanças me mostram que trabalhar num serviço substitutivo ao manicômio não garante produzir ações que rompam com a lógica manicomial de exclusão das diferenças. É no contato com as provocações e desafios enfrentados pelo movimento social de luta antimanicomial que compreendo, na prática diária – com os quadris imóveis, a cintura endurecida, os calcanhares

protegidos em sapatos fechados, os ombros pesados e os cabelos sendo indagados –, que meu corpo sabe que nenhuma política garantida em lei pode livrá-lo, nem a nenhum outro, do que já está oficializado no pensamento da sociedade. Concluo que é necessário produzir um cuidado deliberadamente antimanicomial. Na encruzilhada corpoética, esta é a ética que me guia.

Chego a mais um limite da pesquisa, em que o percurso demonstra a insuficiência da ideia de democracia utilizada neste trabalho. O contexto político brasileiro de retrocessos e perda de direitos mostra que nossa democracia é frágil, revogável, e está sob ameaça. Pareço chegar à necessidade que Fanon (2021) aponta quando demonstra, com seus pensamentos e trajetória de vida, que não basta mudar a própria compreensão do mundo, mas é necessário interferir na realidade, mudar o mundo. A liberdade só ocorre, verdadeiramente, se for uma conquista, uma ação, uma luta contra a violência (FANON, 2021). Os caboclinhos pernambucanos também parecem trazer em sua história a perspectiva da guerra como caminho para a cura (ACSELRAD, 2020, p. 31). Me pergunto: como a CorPoÉtica pode contribuir concretamente para a guerra, para a cura de uma vida desencantada?

Convido à dança todas as vozes presentes nos caminhos e cruzos grafados nesta andança. *Aliás, já que toda andança é uma dança, faço de dança a corruptela das minhas andanças.* Há pessoas que propõe o canto, há as que respondem, em coro. Algumas saem atravessadas.... Que se corte o desencanto! Há encontros e flertes no centro da roda e em suas beiradas. Pode ser que nem todas aceitem a umbigada. A tensão existe, há uma demanda sempre posta. A roda é a grande encruzilhada.

Na encruzilhada da rua, na grande roda que é rua, é preciso cautela para caminhar. Dançando na rua, dançamos a própria rua. Dançamos a rua para incorporá-la. Empréstá-la nossos corpos, sorver sua alma para fazê-la viver. Concedê-la nossos pés para que ela avance pelos muros e fachadas, chegando às intimidades e institucionalidades. Confiá-la nossas mãos para gestualizar, no miúdo das salas de atendimento ou de jantar, que não aceitaremos que o manicômio levante sua voz em nossas direções. É por não tolerar a falta de rua que o manicômio impõe, que falo de dança. Não qualquer dança: aquela, que é dançada na rua e em estado de rua.

Reivindico a rua que tem alma, porque somente nela é possível brincar. Brincadeira é algo precioso para a saúde e para a cultura popular. A brincadeira é a sabedoria ancestral disseminada nas ruas, a sabença de que a vida perde o sentido sem o prazer de podermos nos reinventar. Reivindicar as ruas em que há espaço para brincar é uma maneira de construir

pertença, disputando territórios e sentidos. Reivindicar as ruas é também reconhecer que elas precisam ser cuidadas, territórios corpoéticos que são: exigem cuidados com seu corpo físico, exigem fortificar seu sangue (suas gentes), para que seu espírito continue alimentado.

No ato de dançar cuidadosamente o mundo que me vive, a rua é o palco maior dos espetáculos que aprecio. Dançar e cuidar têm a ver com o ato poético de colocar na rua do mundo uma performance, um ato, uma criação. É formação, estudo, elaboração, ensaio, prática; é colocar em ação o resultado desse processo e inaugurar outros atos, ao instaurar novas ações.

O trabalho assistencial à loucura, numa perspectiva antimanicomial, depende, em grande medida, de uma abertura ao mundo que só a rua – com sua materialidade, suas demandas e consequências – pode trazer. A dança que nela acontece pode possibilitar – como terapêutica, como arte, como poesia – a ocupação do mundo por meio de uma ética de encantamento em que a diferença seja motivo para estar em roda, ao lado, num combate a favor do desejo de existência. A dança ensina a rua a ser festa e encontro. As ruas ensinam as instituições de cuidado à loucura a se posicionarem pelo seu revés: instituições só fazem sentido se conseguem se fazer cada vez mais desnecessárias, à medida que as ruas possam ser melhor e mais amplamente ocupadas, espaços de assembleia.

Meus atos de dançar e cuidar – sejam como ações distintas e uníssonas, seja como ação única e inseparável – são resultados do acúmulo, da composição, da sobreposição do que acontece no corpo, ao manifestar, poeticamente, suas cores, numa ética de respeito à diferença: viram CorPoÉtica. No nome arranjado há o desejo de nomear a retirada de hifens para encurtar os espaços entre dança-cuidado, saúde-dança, saúde-loucura, pessoa-paciente, pessoa-profissional de saúde, cor-corpo-ética-poética; de firmar um modo de fazer dança e clínica como performance única, cuidança, andança que é simplesmente dança, que se multiplica numa única performance.

Na CorPoÉtica reconheço as danças populares brasileiras e a atenção psicossocial antimanicomial como ações que convergem enquanto motores de mudança social, apesar de suas experiências de precariedade; que se interessam pela subjetividade, pela singularidade, pelo cotidiano, e pela rua. A condição da precariedade – como trabalhadora, mulher, negra – também é um fator que me aproxima desses lugares. A CorPoÉtica acontece na rua ou como rua, afirmando o incontorno da vida como espaço de formação.

Por causa das andanças, dobro esquinas para ganhar espaço e tocar a rua que, como um patrimônio conquistado e reafirmado por quem a ocupa, é símbolo de liberdade. Olho e vejo

que, mesmo sendo o lugar reivindicado como insígnia máxima de superação das clausuras, onde acontecem festas e encontros populares, a encruzilhada da história não permite esquecer que a rua é também o lugar dos desencontros, do abandono, das desavenças, da aniquilação. Novamente, dança e cuidado se desdobram como coisa única, construindo, juntas, uma rua que possa superar as contraposições e ser preenchida pela vida tal como é, em sua riqueza de manifestações, contradições e paradoxos.

É na relação com a rua que os corpos compõem o tempo. Composição complexa e muitíssimo delicada. Não no sentido da fragilidade, mas da sutileza arguta e tenaz que faz com que uma roda de jongo, uma guarda de congo, um samba à meia noite embaixo de um viaduto, um verso para vender um produto na esquina, devolvam todo o corpo às espirais contínuas do tempo. Passado, presente e futuro tornam-se regências antiquadas diante do que a pele ouve, o nariz lambe, os olhos falam. O tempo se espirala junto dos sentidos do corpo, que captam o mundo em composição, numa *cosmopercepção* do tempo, do mundo, da existência.

A cosmopercepção faz ativar a corpoética da rua. Por isso, *quando ouvimos a baqueta deitar no couro do tambor, quando o coro ressoa a agudeza de uma saudade que vem de muito longe..., quando o corpo volve sobre si, e quando o canto chama por Undamba Berê Berê, é como se os gestos, as palavras, a música e o encantamento, fossem matizes de uma linguagem sinestésica, capaz de conjuga-los de forma a coincidir “o sujeito e o objeto, o sopro e o estilete, o ritmo e a cor”* (MARTINS, 1997, p.20).

É também corpoeticamente que acontecem os ritos cotidianos da rua, num encontro brincante e provocador dos tempos, que ora arrasta, ora urge. No seu conjunto movente de sons, corporeidade, vozerios, maquinários, a rua nos conclama com seus ritmos e cores ao silêncio e ao grito, com seus estiletos e sopros ao esvaziamento e ao preenchimento. Linguagens e sentidos se embolam e balançam numa vivência espetacular, onde ninguém é apenas observador, e da qual não se sai sem muitas flechas cravadas no corpo, *que podem ser vistas a olho nu, na forma de pelos eriçados.*

Na rua se falam muitas línguas, se constroem muitos diálogos e se travam muitas batalhas. As ruas são polifônicas, multilíngues, polissêmicas. A transposição de sua sinuosidade para linhas retificadas por normas técnicas exige desta pesquisa uma atenção especial às palavras, às linhas, aos espaços, aos formatos, aos sentidos. A escrita se torna a impossibilidade de calar o que me grita na experiência, e de fazer esses gritos ecoarem pensamentos, encontrando outros ecos nas espirais do tempo.

Recolher as palavras pelos caminhos para fazê-las texto implica em inventá-las muitas vezes, ao longo da dissertação. Cato-as do chão. As que colho maduras, degusto diretamente no texto. As que não estão, corto ao meio, abrindo-as a intervenções, reinvenções. São escolhidas palavras que possam habitar muitos sentidos ao mesmo tempo (ou muitos tempos num mesmo sentido).

Minhas palavras são textadas corpoeticamente como dança, como acontecimento, como performatividade. Muitas adquirem carne de poesia, porque as andanças pesquisadas levam a territórios de tradições poéticas. A poesia se mostra necessidade do texto para alcançar os modos singulares de uso da palavra que se fazem na loucura e que são trazidos, pelos povos negro-africanos e originários que no texto dançam. Povos banto, dogon, gajajara, iorubá, krenak, munduruku e potiguara, ensinam, na *oralitura* de suas danças, que palavra é movimento, que corpo é texto, que dança é escrita, que escrever é dançar.

O texto dança entre a normatização e o informatável, porque deseja seu diálogo e quer que fiquem registradas as suas diferenças. Registros das andanças são inseridos no texto como *traçados* – que são escrevivências paridas das memórias sobre andanças. Chamo atenção para uma imensa miudeza, aqui: as escrevivências são um exercício de autoficção atravessado por uma coletividade (Evaristo, 2020, p.39), portanto, trazer escrevivência ao texto é uma estratégia para me situar como mulher negra e afirmar o impacto disso na minha subjetividade, na minha escuta, na minha fala, na minha dança, no meu cuidado. As escrevivências se aninham no texto em cantos da ABNT, para modificar o trânsito acadêmico como via de mão única e fazê-lo mão dupla, onde os sentidos vão e vem, se interpenetrando em alguns momentos, em algumas passagens, formando pequenas encruzilhadas.

A poesia faz brincar o formato rígido do texto, imprimindo rua dentro das margens da academia. Os *traçados* fazem o papel dos riscos que corro, encruzilhando as regras de cada território percorrido: os saberes e as sabenças, as normas e os afetos, o erudito e o popular, a saúde e a dança. Com esses riscos, a encruzilhada se coloca ao longo de todo o texto, deslocando seus sentidos, ampliando as vozes das ruas, atualizando os tempos.

Ao longo das danças, a encruzilhada se mostra como potência de entrelugar. Um translugar, que evoca a força das (im)possibilidades e dos (des)encontros entre dança e saúde, entre danças populares e cuidado antimanicomial. Ela traz a responsabilidade com a liberdade das escolhas, e também, traz dúvidas e vacilações. Cada possibilidade exige um compromisso.

Para cada um, um jeito de ouvir, um jeito de falar. Cada caminho dá seu jeito e mostra que não é possível voltar, nem chegar, ao mesmo lugar de onde se parte.

Minhas andanças me mostram que a dança popular me dá condições de ser uma trabalhadora da saúde mental, uma terapeuta ocupacional, engajada com minhas heranças – ancestrais e do futuro. Me coloca em posição de roda com as pessoas com quem trabalho e atendo, buscando relações circulares, horizontais. Ao mesmo tempo, a atenção psicossocial antimanicomial me faz uma dançarina brincante que escuta com todo o corpo, que busca estar com toda a atenção para respeitar as pessoas e seus territórios, que aguarda os momentos de entrar na roda, que escolhe fazer parte do corpo coletivo mais do que estar no centro, mas que ocupa o centro se o vazio ameaçar a continuidade da roda. As andanças me fazem atentar para a maneira como as identidades se cruzam e se complementam.

Sou terapeuta ocupacional que brinca em serviço, que dança a escuta das pessoas para conseguir zelar por sua saúde mental. É nesse lugar da experiência onde me coloco, reconhecendo também, sem romance, a loucura que é trabalhar sob uma ética de cuidado que está sempre em disputa e sob ameaça. Não me esqueço também que, num contexto de fragilidade de vínculos empregatícios como o que mantenho, a rua me é também uma ameaça, já que pertencço à classe trabalhadora.

Eleger o cruzo como interesse do corpo, da dança, do cuidado terapêutico, do pensamento, da atenção, da liberdade, é também uma insígnia importante, porque “se o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e praticando-a como campo de possibilidades” (SIMAS E RUFINO, 2019, l. 185). É também pelo querer transgressor do cruzo que assumo a encruzilhada como metodologia de restauração de conhecimentos e memórias cindidas pela versão colonial da história das danças populares e da loucura no nosso país.

As andanças contribuem também para o pensamento do cuidado, da clínica. Elas apontam para a importância de considerar as encruzilhadas vividas na formação das subjetividades. Não há como dispensar nenhum dos caminhos, pois todos participam dos demais e comparecem como *oralituras*, compondo lugares de fala, a partir de onde se produzem lugares de escuta (e vice-versa). Embora cada caminho possa assumir um protagonismo maior em determinado momento, todos ficam marcados nos textos do corpo.

Outro desafio da encruzilhada nesta pesquisa é superar a paralisia. Diante das dúvidas e inúmeras possibilidades que estão sempre em jogo, é necessário eleger caminhos aos quais

responder, a cada momento, pois não há como responder a todas as demandas que a encruzilhada coloca. O exercício de tomar posição e assim, de me comprometer com algum dos caminhos leva, inevitavelmente, a incoerências em relação a outros caminhos, aos quais não respondo. Nessas escolhas surge a importância da ética como direção, como o que dá unidade às escolhas, ainda que pareçam incoerentes sob alguma perspectiva. A ética antimanicomial é o que possibilita reconhecer uma unidade nos caminhos, diante das constantes escolhas e derivações.

Todas as etapas da pesquisa são marcadas pela encruzilhada. Assim, seu campo se estabelece como encruzilhada: entre dança e saúde, danças populares e cuidado antimanicomial. Mais ainda, são encruzilhadas de saberes psiquiátricos interceptados por lutas antimanicomiais; cuidados psicossociais tensionados pelos ardis capitalistas e as subjetividades das pessoas que enlouquecem; são subjetividades em intersecção entre raça, gênero, sexualidade, classe. As danças populares se mostram encruzilhamentos de tempos que se espiralam, ancestralidades que se atualizam e reinventam, gramáticas corporais que se sofisticam, subjetividades que derramam.

A metodologia da pesquisa também precisa ser uma metodologia de encruzilhada. Por isso, a cartografia é a escolha metodológica, em sua potência de cruzar o plano e o imprevisto. Na sua abertura aos acontecimentos ela permite as conexões que se mostraram indispensáveis nas andanças, entre lembrar e aprender, rememorar e conhecer novas teorias, singularizar e coletivizar, pertencer e romper, escrever para reinventar o passado e reconhecer o futuro.

Encruzilhadas também são as estratégias que as andanças permitiram identificar como reservas corpoéticas que revelam a ética coletiva que tem se construído como resistência pelos povos precarizados no chão do Brasil. Estratégias estas que se mostram importantes e promissoras enquanto tática poética, política e clínica no enfrentamento das condições manicomiais. Contra as desencantadoras formas estruturais do poder colonial que sobrevivem como racismo, misoginia, fobias diversas, etc., a guerra se coloca como necessidade. Como estratégia de combate que não desampare os afetos de quem guerreia, o aquilombamento se mostra como possibilidade de assembleia na luta pela sobrevivência. Assembleia que assume, inclusive, a forma concreta da roda, como manifestação do desejo popular de existir, mover, cantar-dançar-batucar para viver uma vida vivível, em que sentir prazer seja indispensável.

Reconheço em Exu o signo da ética antimanicomial praticada nesse trabalho de cuidado brincante. Exu se desenrola em mais de uma dezena de variações de si e assim precisa ser, é,

uma ética que comporta as cores, as nuances, as variações de uma mesma existência. A ética da diferença, numa perspectiva *exusíaca* (SIMAS E RUFINO, 2019), instaura uma possibilidade de encantamento do mundo, em que a loucura pode circular, também, por um estado lúdico, brincante; e as dissonâncias possam ser admitidas como estados de encruzilhamento da existência. A pombagira se mostra como a sua face de confirmação da potência da vida e do prazer que o corpo guarda, em seus giros, gargalhadas e recomeços.

Está feita uma pesquisa cartográfica onde a encruzilhada é o início e o fim do percurso. *As pistas estão no múltiplo de cada caminho. Moram no espaço vazio (enlaçado de invisível consistência), no emaranhado de disparidades e encontros entre dança e cuidado. Percebo que o caminho aponta não para as linhas do mapa, mas para seus cruzos. Talvez esta dança desemboque num cruzografar... Assento pé no vento, guardo a poeira em movimento. A partir de oralituras, disseco desmemórias. As direções da pesquisa estão mapeadas pelo gesto do corpo, pela loucura na rua, pelo movimento da fita pendente do chapéu. Ouço o segredo do canto e guardo dele só o incompreensível. Solto o ouvido na pele do tambor. Recubro de hoje a memória, e admito uma cronologia espiral e giratória do tempo, que descompromete meu itinerário de linearidades artificiais.*

Ao fim da andança, percebo que adotar a noção de metodologia como poética de uma pesquisa implicada, me auxilia a constatar que há possibilidades de pesquisar em muitos sentidos. Isso me permite refazer, na forma de uma pesquisa acadêmica, as experiências e acontecimentos já vividos e não sistematizados no tempo inaugural da experiência – o que se modifica na dinâmica do tempo espiralar. Esse ponto é fundamental para que eu reconheça que a pesquisa realizada é uma dança, um esforço de compreensão e criação de atos e pensamentos, guiados por inquietações, afetos e desejos, que giram e me acompanham, se atualizando, desde 2010.

Quero exercer, em cima do mapa das minhas danças e por baixo da saia rodada e do jaleco, a liberdade do meu corpo nu. Nu é o meu corpo que cuida melhor quando dança, que dança melhor quando pode ser cuidadoso consigo e com as pessoas com quem faz par, multidão. Quero uma dança feita de andar por diferentes ruas, entre coreografias e improvisos singulares. Quero me desnudar dos manicômios que me paralisam para estar e provocar, com minhas danças, estados de rua. *Estar em estado de rua é brincar. Brincar é a forma que encontro de*

poetizar a existência, é uma possibilidade de reavivar no corpo o sentido da alegria. É ter a rua dentro.

Ter a rua dentro é saber que ela carrega um estado que anima no sentido da liberdade. Assim, é transitar onde cabem corporeidades e subjetividades de muitas cores, tamanhos e sons diferentes, onde a loucura não tem compromisso com os diagnósticos psiquiátricos. Percebo que a rua é mais do que um lugar: é um corpo encantado por uma alma.

Traçados;

Doutora, a senhora não me viu, mas eu fui ao desfile ontem e vi vocês. Que turma bacana a senhora tem! Eu vi tudo, viu? A senhora estava bonita com aquela blusa azul clarinha, uma saiona, segurando a bandeira! A senhora dança muito, acha que eu não vi? A senhora rodava, achei que ia cair, e não caía não, saía dançando mais! Seu cabelo, eu vi! Estava desse jeito que eu gosto muito, bem cheio mesmo, mais do que hoje, e ficou muito bonito todo cheio de flores, acho que eram amarelas, não eram? Eu não quis chegar muito perto, preferi ficar vendo um pouco de longe, a senhora já me conhece, a senhora sabe como é que eu sou... Eu fiquei muito feliz com o convite da senhora, obrigado por me chamar para participar. Não precisa me falar nada, eu entendi tudo.

Eu ouvi o que vocês estavam cantando... eu sei o que vocês estavam querendo me dizer. Fiquei até arrepiado! E os tambores? Pô, a sua turma toca muito! Fala pra rapaziada que eu gostei, tocam muito bonito, que lindo, doutora! A senhora acha que eu não ouvi, mas eu ouvi tudo, aquele jeito de tocar... eu sei! Eu conheço aqueles instrumentos, hein? Tinha tambor, tinha agogô, tinha um ferro grande assim, tinha caixa também, uns chocalhos. Eu sei por que a senhora queria que eu visse, eu sei por que vocês cantaram aquelas músicas pra mim ontem, achou que eu não ia entender? Aquelas nomes que vocês cantaram, as palavras que falaram, com aqueles tambores... agora eu sei de tudo.

Olha, fiquei arrepiado, viu? Coisa muito bonita essa turma sua, a senhora dançando, as outras moças, uns moços dançando com a senhora também, eu vi tudo. Eu já sabia que a senhora dançava, mas não sabia que a senhora sabia dançar assim, não sabia que a senhora dançava na rua.

Vocês falaram de muita coisa, e eu entendi a mensagem. Não sei se todo mundo entendeu, mas vocês não precisam ficar tristes não, não vai dar pra todo mundo entender, é assim mesmo. Olha a minha cor, doutora... É por isso que a senhora me entende, né? Não é todo mundo que decifra, não... Tira uma foto nossa, depois a senhora pode revelar pra mim? A senhora não pode me esquecer, porque eu não vou esquecer da senhora. Eu entendi tudo, doutora. Eu ouvi, ontem eu vi... A gente veio do mesmo lugar.

Na roda, há hora de entrar, ao convidar ou aceitar o convite; ao puxar o canto ou compor o coro, ao tocar o instrumento ou fazer o som com as mãos e a garganta. Testo, ensaiando entradas que quase acontecem. Olho com encanto e respeito para quem compõe a roda. Vejo todas elas, todos eles, cada uma, cada um. Atenta aos espaços e silêncios, entro arrodando, puxo a saia de uma, reverencio com os olhos e as mãos o outro. Há hora de sair.

**Meu capim cheiroso
Eu já vou embora
Eu já vou embora
Quero ver quem chora**

**Adeus minha rosa branca
De branca perdeu a cor
Se me perderes de vista
Não me perca de amor**

**Eu vou dar a despedida
Como deu a jaçanã
Não cantamos tudo hoje
Deixo o resto prá amanhã**

[...]

**Adeus que eu já vou embora
A costa eu já vou virando
Não sei quem fica pra trás
Que meus olhos vão chorando
(Cacuriá de Dona Teté)**

Ouço as vozes, acompanho ou me perco nos cantos. Mesmo atenta, não compreendo todos os desafios lançados. Tropeço nas letras. Indo e voltando, por deslumbramento ou por ousadia, convoco a roda, corpo a corpo, para a umbigada.

E dançamos.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. O Caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças populares e tradicionais brasileiras. **Revista Hawò**, Goiânia, v. 1, pp. 1-40, 2020.

_____. Dançando contra o Estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. **Revista Ñanduty**, Dourados, v. 5, n. 6, pp. 146-166, 2017.

_____. Transformações do corpo nas danças populares e tradicionais do nordeste do Brasil. **Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas**. Ago/2012, não paginado. Disponível em: https://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/Achselrad_Maria-GT7.pdf. Acesso em: 04/09/2021.

ALBRECHT, Daniela. Consciência antimanicomial em tempos democráticos-populares: caminhos de um movimento. In: PASSOS, Rachel Gouveia; COSTA, Rosane de Albuquerque; SILVA, Fernanda Gonçalves da. **Saúde Mental e os desafios atuais da Atenção Psicossocial**. Rio de Janeiro: Gramma, 2017, pp. 283-309.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Marcos Vinícius de. **Corpo, Arte e Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 2004.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3a edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

ALVES, Flávio Soares. Cartografias em Dança. **Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos - V SIPEQ**. 2018, não paginado.

AMARANTE, Paulo. **Saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007 (digital).

ANDERSON, Maria Inês P.; RODRIGUES, Ricardo Donato. O paradigma da complexidade e os conceitos da Medicina Integral: saúde, adoecimento e integralidade. **Revista Hospital Universitário Pedro Ernesto**, v. 15, n. 3, pp. 242-252, 2016.

AOTA AMERICAN OCCUPATIONAL THERAPY ASSOCIATION et al. Estrutura da prática da Terapia Ocupacional: domínio & processo-traduzida. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, v. 26, n. especial, pp. 1-49, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-6149.v26iespp1-49>. Acesso em: 15/12/2020.

AQUINO, Rita. A produção de pesquisas acadêmicas em dança no país: um olhar a partir de teses e dissertações. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, não paginado, 2008.

ASSIS, Caroline Penteadó; PANÚNCIO-PINTO, Maria Paula. Dificuldades encontradas por estudantes e profissionais do município de Uberaba ao explicarem a Terapia Ocupacional. **Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar**, São Carlos, Set/Dez 2010, v. 18, n.3, pp. 263-274.

ASSUNÇÃO, HUMBERTO; MAURÍCIO; ALEXANDRE. Sufoco da vida. In: **Harmonia Enlouquece**, 2001.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando o dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBER, Karin. **As artes populares em África**. Tradução de Marina Santos. Revisão de Manuela Santos Ribeiro. Disponível em: http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_24-pt.pdf. Acesso em: 14/14/2020.

BARRETO, Raquel de A. **Enegrecendo o Feminismo ou Feminizando a Raça**: Narrativas de Libertação em Ângela Davis e Lélia Gonzalez. 2005. 131f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Departamento de História, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2005.

BARROS, Manoel de. **O livro das Ignorâncias** (1993). São Paulo: Leya, 2013. (Coleção Manoel de Barros).

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BHUR, KARINA. Amaralina. In: FULOZINHA, COMADRE. **Tocar na banda**, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 138, p. 715-746, set./dez. 2009

BRUM, Eliane. Prefácio. In: ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. 1a ed. São Paulo, SP: Geração, 2013.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018 (digital).

_____. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo.” In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios Avanzados de Performance**. México: Fondo de Cultura Económica; New York: Hemispheric Institute Of Performance and Politics, 2011, pp. 51-89.

CAMARGO, Pedro; HORTA, Bernardo. Do caralampismo à emoção de lidar. In: MELLO, Luiz Carlos. (Org.) **Encontros**: Nise da Silveira. São Paulo: Azougue Editorial, 2009, pp. 114-127.

CALDAS, Ada Salvetti; FACUNDES, Vera Lúcia; SILVA, Hilton Justino. O uso da Medida Canadense de Desempenho Ocupacional em estudos brasileiros: uma revisão sistemática. **Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo**, v. 22, n. 3, pp. 238-244, set./dez. 2011.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 (digital).

CARTA DE BAURU. Bauru, 1987. Disponível em:
<http://laps.ensp.fiocruz.br/arquivos/documentos/14>. Acesso em: 22/05/2021.

CASTRO, Marco Antônio de. Poética. In: CASTRO, M. A. (et. al.). **Convite ao pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, pp.199-200.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CINTRA, Amanda Mendes. et al. Cartografia nas pesquisas científicas: uma revisão integrativa. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 1, pp. 45-53, 2017.

CLARK, Florence; ZEMKE, Ruth (ed.). **Occupational Science: The Evolving Discipline**. Philadelphia: F.A. Davis Company, 1996.

COHN, Sérgio, KADIWÉU, Idjahure (org.) **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **A tradução da tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras: a experiência do Grupo Sarandeiros**, de Belo Horizonte. 2013. 233f. Tese (Doutorado em Artes da Cena). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013.

_____. **Dança, Brasil!** Festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança**. Belo Horizonte: V Congresso da ABRACE, v. 9, n. 1, 2008.

_____. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DAVID, Emiliano de Camargo. **Saúde mental e racismo: a atuação de um Centro de Atenção Psicossocial II Infantojuvenil**. 2018. 168f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991, pp. 349-373.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (orgs.); LOPES, Goya. (il.). **Escrevivência – a escrita de nós –**

reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, pp. 26-46 (digital).

FAGUNDES, Igor. **Macumbança.** Guaratinguetá (SP): Penalux, 2020.

_____. **Pensamento dança.** Guaratinguetá (SP): Penalux, 2018.

FANON, Frantz. Descolonização e independência. In: _____. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. **Por uma revolução africana: textos políticos.** Rio de Janeiro: Zahar, 2021. Il. 1949-2060 (digital).

_____. **Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos.** São Paulo: Ubu, 2020(a).

_____. **Pele negra, máscaras brancas.** São Paulo: Ubu, 2020(b).

_____. **Os condenados da terra.** Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FAUSTINO, Deivison Mendes. **A disputa em torno de Frantz Fanon: A teoria e a política dos fanonismos contemporâneos.** São Paulo: Intermeios, 2020.

FELDMAN, Clara. **Relatos sobre autismo: um estudo sobre narrativas em primeira pessoa.** 2013. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social. Rio de Janeiro, 2013.

FERIOTTI, Maria de Lourdes. Patrimônio da Reforma Psiquiátrica: sobre coletivos e incertezas. In: FERNANDES, Juliana Azevedo, CAMPOS, Gastão Wagner (ORGS.). **Reconhecer o patrimônio da Reforma Psiquiátrica: o que queremos reformar hoje?** São Paulo: Editora Hucitec, 2016. pp. 27-32.

FERLAND, Francine. **O modelo lúdico: o brincar, a criança com deficiência física e a terapia ocupacional.** 3 ed. São Paulo: Roca, 2006.

FERRITO, Ronaldo. Ética. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **Convite ao pensar.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, pp. 87-88. (a)

_____. Poesia. In: CASTRO, M. A. (et. al.). **Convite ao pensar.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, pp.197-198. (b)

FLOR do NASCIMENTO, Wanderson. Aproximações brasileiras às filosofias africanas: caminhos desde uma ontologia ubuntu. **Prometeus**, nº 21, pp. 231-245, dez. 2016.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrivência: sentidos em construção. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (orgs.); LOPES, Goya. (il.). **Escrivência – a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.** Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, pp. 58-73 (digital).

FONSECA, Maria Eduarda Diniz; SILVA, Ângela Cristina Dornelas. Concepções e usos do brincar na prática clínica de terapeutas ocupacionais. In: **Cadernos de Terapia Ocupacional**

da UFSCar, São Carlos, v. 23, n. 3, p. 589-597, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4322/0104-4931.ctoAO0554>. Acesso em 02/10/21.

FORTIN, Silvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para pesquisa em arte no meio acadêmico. In: **Art Research Journal (ARJ)**, Natal, 1, pp. 1-17, Jan./Jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em 16/11/2020.

FOSTER, Susan Leigh. Dancing and Theorizing and Theorizing and Dancing. In: BRANDSTETER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (eds.). **Dance [and] Theory**. Frankfurt: Deutsche Nationalbibliothek, 2013, pp. 19-32.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 38ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

GIL, GILBERTO. De onde vem o baião. In: GIL, GILBERTO. **Parabolicamará**. 1992.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GOMES, Daniela de Melo. Rodar para bem endoidar: sobre ler o que não se escreve. In: JESUS, Thiago Silva de Amorim; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; MACARA, Ana. **Saberes-fazer em danças populares**. Salvador, ANDA, 2020. pp. 195-209. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, v. 8.)

_____. Danças populares brasileiras e loucura: proposta brincante de pertencimento e singularidade. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. pp. 2312-2324.

_____. **A noção de Presença como ferramenta para o trabalho corporal com autistas**. 2014. 45f. Monografia (Pós-graduação em Teoria através do Movimento - Corpo e subjetivação). Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro, 2014.

GONÇALVES, Mônica V.; DA COSTA, Samira L.; TAKEITI, Beatriz A. Terapia ocupacional e cultura: atravessamento, recurso ou campo de atuação? **Revista Interinstitucional Brasileira de Terapia Ocupacional-REVISBRATO**, v. 1, n. 5, 2017. pp. 538-555. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ribto/article/view/10078>. Acesso em: 10/06/2020.

GONTIJO, Eduardo Dias. Os termos 'ética' e 'moral'. **Mental**, Barbacena, vol. 4, nº. 7, nov. 2006, pp. 127-135.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.) **Lélia González: Por um feminismo afro latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, pp. 63-98.

GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J (Ed.). **Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010, pp. 167-212.

IDRISSOU, Alex Kevin Ouessou. **Oríkì Yorùbá**: uma arte verbal africana na América Latina – expressões. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020.

IPHAN – INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Dossiê Inventário Nacional de Referências Culturais do Caboclinho. Recife: 2015 (a).
Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_INRC_caboclinho.pdf. Acesso em 10/10/21.

IPHAN – INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação. Recife: 2015 (b).
Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em 10/10/2021.

IPHAN – INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Dossiê Inventário Nacional de Referências Culturais do Carimbó. Belém: 2013(a).
Disponível em:
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20de%20Registro%20Carimb%C3%B3(1).pdf). Acesso em 10/10/2021.

IPHAN – INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL.
Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Baque Solto. Recife: 2013(b).
Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em 10/10/2021.

ITZÁ, Carolina. **Morder com força...** . Instalação. São Paulo, 2019.

_____. **[Sem Título]**. Ilustração. [2019?]a.

_____. **[Sem Título]**. Ilustração. [2019?]b.

_____. **[Sem Título]**. Ilustração. [2018?].

_____. **Tá caindo fulô**. Aquarela. [2017?].

_____. **Corpo-cordillera...** . Sketchbook. Medellín, 2016.

_____. **Resistir**. Aquarela. [2016?].

_____. **[Sem Título]**. Aquarela. [2016?].

JECUPÉ, Kaká Werá **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. 2ª ed. São Paulo: Peirópolis, 2020 (digital).

KRENAK, Ailton. Ailton Krenak. [Entrevista concedida a] Sérgio Cohn, Idjahure Kadiwéu e Ana Paula Simonaci. In: COHN, Sérgio, KADIWÉU, Idjahure. (org.) **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2019, pp. 10-51.

LEÃO, Adriana; SALLES, Mariana Morais Cotidiano, reabilitação psicossocial e território: reflexões no campo da terapia ocupacional. In: MATSUKURA, Thelma S.; SALLES, Mariana Morais. (ORGS.) **Cotidiano, Atividades Humanas e Ocupação: perspectivas da terapia ocupacional no campo da saúde mental**. São Paulo: EdUFSCar, 2016. pp. 61 -76.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O ator brincante no contexto do teatro de rua e do cavalo marinho**. 2008. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil. In: **Revista Aletria**, Belo Horizonte, ano 1, n. 1, pp. 133-145, jan-abr, 2011. (a).

_____. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, Maranhão – v.8, n. 16, pp 129-144, jul-dez, 2011. (b)

LIMA, E. M. F. DE A.; YASUI, S. Territórios e sentidos: espaço, cultura, subjetividade e cuidado na atenção psicossocial. In: **Saúde em Debate**, v. 38, n. 102, 2014.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MALOMALO, Bas’llele. Eu só existo porque nós existimos. [Entrevista concedida a] Moisés Sbardelotto. In: **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Vol. 340, 2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/34586-eu-so-existo-porque-nos-existimos-a-etica-ubuntu-entrevista-especial-com-basilele-malomalo>. Acesso em 16/12/2020.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Um convite à dança: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique**. 2014. 302f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Prefácio: Corpo, encruzilhadas de saberes. In: TAVARES, Júlio César de. **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020, não paginado.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras** (Santa Maria), Santa Maria, v. 26, pp. 55-71, 2003.

_____. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATOS, Vanessa. Anatomopoesia: uma proposta de integração de saberes. In: **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, v. 5, n.3, pp. 695-725, set-dez de 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018(a).

_____. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018(b).

MECCA, Renata Caruso. **Experiência estética na Terapia Ocupacional em Saúde Mental: gestos na matéria sensível e alojamento no mundo humano**. CRV: Curitiba, 2015.

MEDRADO, Ana Carolina Cerqueira; LIMA, Mônica. Saúde Mental feminina e ciclo reprodutivo: uma revisão de literatura. In: **Nova Perspectiva Sistêmica**, v. 29, n. 67, p. 70-84, agosto 2020. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nps/v29n67/v29n67a06.pdf>. Acesso em 12/11/2021.

MINAS GERAIS. Secretaria de Estado da Saúde. **Atenção em saúde mental: linha guia**. Belo Horizonte: 2006, não paginado.

MOREIRA, Andressa Urtiga. **“Brincante é um estado de graça”**: sentidos do brincar na cultura popular. 2015. 189f. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-graduação em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Alexandre do. Ubuntu como fundamento. **UJIMA** – Revista de Estudos Culturais e Afrobrasileiros. Ano 20, n. 20, pp.1-4, 2014.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso (1982). In: RATTTS, Alex. **Uma história escrita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021 (digital) ll. 1640-1812. (a)

_____. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra (1985). In: RATTTS, Alex. **Uma história escrita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021 (digital) ll. 1824-2015. (b)

_____. Quilombos: mudança social ou conservadorismo? (1978). In: RATTTS, Alex. **Uma história escrita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021 (digital) ll. 1411-1638. (c)

_____. Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas (1981). In: RATTTS, Alex. **Uma história escrita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021 (digital) ll. 1259-1404. (d)

_____. Zumbi de Ngola Djanga ou de Angola Pequena ou do Quilombo do Palmares (1976). In: RATTTS, Alex. **Uma história escrita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021 (digital) ll. 1105-1212. (e)

NOGUERA, Renato. Entre a linha e a roda: infância e educação das relações étnico-raciais. **Magistro Revista do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – UNIGRANRIO**, Rio de Janeiro, v.1, n.15, pp. 398–419. 2017.

_____. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética Afroperspectivista. In: **Revista da ABPN**. v. 3, n. 6, pp. 147-150, nov. 2011- fev. 2012.

NUNES, Isabella Rosado. Sobre o que nos move, sobre a vida. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (orgs.); LOPES, Goya. (il.). **Escrevivência – a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, pp. 10-24 (digital).

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 735-761, dezembro 2008 (Suplemento).

_____. O banzo e outros males: o páthos dos negros escravos na Memória de Oliveira Mendes. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 346-61, jun. 2007.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A invenção dos Iorubás na África Ocidental: reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 27, n. 1/2/3, pp. 141-179, jan-dez 2005.

OLIVEIRA, Andréia Machado; RICHTER, Indira Zuhaira. Cartografia como metodologia: Uma experiência de pesquisa em Artes Visuais. **Paralelo 31**, n. 08, pp. 28–38, jul. 2017.

OLIVEIRA, Eduardo D. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 2005. 353f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE [OMS]. **Classificação Internacional de Funcionalidade, Incapacidade e Saúde**. Organização Mundial de Saúde, Direção-Geral da Saúde, Lisboa, 2004.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos (2002). In: _____. **A invenção das mulheres**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. pp. 26-66.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliane. (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Rachel Gouveia. “Holocausto ou navio negreiro?”: inquietações para a reforma psiquiátrica brasileira. In: **Argum.**, Vitória, v. 10, n. 3, p. 10-22, set./dez. 2018.

_____. “De escravas a cuidadoras”: invisibilidade e subalternidade das mulheres negras na política de saúde mental brasileira. **Revista O Social em Questão**, Rio de Janeiro, n. 38, maio/ago., 2017.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Organização e apresentação: Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

PELBART, Peter Pál. O Corpo do Informe. In: ENGELMAN, Selda; FONSECA, Tania Mara Galli. (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 41–48, 2004.

PEREIRA, Melissa de Oliveira. **Mulheres e loucura: narrativas de resistência**. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

PEREIRA, Melissa de Oliveira; PASSOS, Rachel Gouveia. Luta antimanicomial e feminismos: manicomializações, Estado e racismo. In: _____. (ORGS.). **Luta antimanicomial e feminismos: inquietações e resistências**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Autografia, 2019. pp. 25-43.

_____. Luta Antimanicomial, feminismos e interseccionalidades: notas para o debate. In: PEREIRA, M. DE O.; PASSOS, R. G. (ORGS.). **Luta antimanicomial e feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Autografia, 2017. pp. 25-51.

PHELAN, Peggy. Introduction. In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill (ed.). **The ends of performance**. New York and London: New York University Press, 1998. pp. 1-19.

PIMENTEL, Lúcia. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvirouver**, v. 11, n. 1, pp. 88–98, 15 dez. 2015.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Rio de Janeiro: Grumin, 2019.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 324-330. Tradução para uso didático por Éder Carvalho Wen. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe_b._ramose_-_a_%C3%A9tica_do_ubuntu.pdf. Acesso em 16/12/2020.

_____. African Philosophy through Ubuntu. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/texto16.pdf>. Acesso em 16/12/2020.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. 1ª. Ed. São Paulo: Selo Negro, 2010 (digital).

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. **Sensorial do corpo: via régia ao inconsciente**. Niterói: EdUFF, 2016.

RIBEIRO, Ruth Silva Torralba. et al. A dança como política do encontro com pessoas e lugares. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, pp. 143–151, 31 ago. 2017.

RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). **Lélia González: Por um feminismo afro latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra**. Lygia Clark, artista contemporânea. São Paulo: sem editora, 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>. Acesso em: 24/09/2020.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019 (digital).

RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. Apresentação. In: **Revista Cult**. Dossiê filosofia e macumba. n. 254, fev-2020, pp.18-21.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki FuKiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. 234 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Vanessa S. **Cultura Popular e o modo de vida brincante**: costurando linhas de vida na perspectiva das africanidades. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Departamento de Ciências Humanas e Educação. Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba/SP, 2019.

SCHECHNER, Richard. Restauración de la conducta. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica; New York: Hemispheric Institute Of Performance and Politics, 2011, p. 31-49.

SENEGAMBIA, Luang. **Santa Ceia Carioca**. Fotomontagem digital. [2020?].

_____. **São Sebastião do Rio de Janeiro**. Fotomontagem digital. [2020?]

_____. **O dia seguinte**. Fotomontagem digital. [2019?].

_____. **Quilombo**. Fotomontagem digital. [2019?]

SEVALHO, Gil, DIAS, João Vinícius dos Santos. Frantz Fanon, descolonização e o saber em saúde mental: contribuições para a saúde coletiva brasileira. **Ciência e Saúde Coletiva** (2020/Dez). Disponível em: <http://www.cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/frantz-fanon-descolonizacao-e-o-saber-em-saude-mental-contribuicoes-para-a-saude-coletiva-brasileira/17869?id=17869> Acesso em: 13/10/2021.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente** (1981). Petrópolis: Editora Vozes, 5ª reimpressão, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; MARQUES, Moyses. Bravum de Elegbara. In: COZZA, Fabiana. **Dos Santos**. 2020

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

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz; HADDOCK-LOBO; Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. Dança folclórica e parafolcórica: revisitando conceitos. In: _____. (ORG). **As danças populares no Brasil na contemporaneidade**. São Paulo: All Print Editora, 2016. pp.93-106.

_____. Danças populares: processo de criação e performance. In: SOUZA, Marco Aurélio da Cruz **Impressões corporais e textuais**: pesquisa em Dança. São Paulo: All Print Editora, 2013. pp. 151-179.

SOUZA, Valmir. Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural. **pragMATIZES**: Revista Latino Americana de Estudos em Cultura. Ano 8, n. 14, semestral, out/2017 a mar/ 2018. pp. 97-107. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/10477/7319>. Acesso em 10/06/2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural das Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

TEIXEIRA, Letícia. **Inscrito em meu corpo**: Uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna. UNI-RIO. Programa de pós-graduação Mestrado e doutorado em teatro. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, 2008.

TEIXEIRA, Thiago. **Inflexões éticas**. Belo Horizonte: Senso, 2019 (digital).

TENÓRIO, Fernando. A reforma psiquiátrica brasileira, da década de 1980 aos dias atuais: história e conceito. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, Rio de Janeiro, vol. 9, nº1, pp. 25-59, jan-abr. 2002.

TISSERAND, Robert. **Aromaterapia para todos**. Belo Horizonte: Editora Laszlo, 2017.

VIANNA, Angel.; CASTILHO, Jacyan. Percebendo o corpo. In: GARCIA, R. L. (org). **O corpo que fala dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro, DP & A., 2002. pp. 17-34.

VENÂNCIO, Ana Teresa. Da colônia agrícola ao hospital-colônia: configurações para a assistência psiquiátrica no Brasil na primeira metade do século XX. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.18, supl.1, dez. 2011, p.35-52.

WOLFFENBÜTEL, Adriana Nunes. **Base da Química dos óleos essenciais e Aromaterapia**: Abordagem técnica e científica. Belo Horizonte: Editora Laszlo, 2016.

YASSUI, Silvio. Ira, amor, resistência e invenção: reflexões sobre o legado da Reforma Psiquiátrica. In: FERNANDES J.A., CAMPOS Gastão Wagner (ORGS.). **Reconhecer o patrimônio da Reforma Psiquiátrica: o que queremos reformar hoje?** São Paulo: Editora Hucitec, 2016. pp. 17-26.

YASUI, Silvio, LUZIO, Cristina, AMARANTE, Paulo. Atenção psicossocial e atenção básica: a vida como ela é no território. **Revista Polis e Psique**. 2018, v.8. n. 1, pp.173-90.

ZANELLO, Valeska. Saúde mental, gênero e interseccionalidades. In: In: PEREIRA, M. DE O.; PASSOS, R. G. (ORGS.). **Luta antimanicomial e feminismos: inquietações e resistências**. 1a edição. Rio de Janeiro: Autografia, 2019. pp. 52-69.

ZEN, Cristiane C; OMAIRI, Cláudia. O modelo lúdico: uma nova visão do brincar para a Terapia ocupacional. **Cadernos de Terapia ocupacional da UFSCar**, São Carlos, v.17, n.1, jan. /jun., 2009.