

ENCONTROS E CRIAÇÕES EM OFICINAS DE ARTE/EDUCAÇÃO: PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE, LAÇO SOCIAL E POÉTICAS VISUAIS

Paula Carpinetti Aversa

Resumo: A partir da perspectiva teórica dos chamados filósofos da diferença (Foucault, Deleuze e Guattari) e do método da Bricolagem, o presente projeto de pesquisa intenta acompanhar os processos de criação dos participantes de uma oficina artística voltada para os conhecimentos das artes visuais. Orientada pelos saberes da Arte/Educação contemporânea (entendida como campo do universo artístico que estuda os fundamentos do ensino das artes e que procura articular o *fazer*, o *expressar* e o *refletir* nas práticas artísticas), buscar-se-á oferecer oficinas artísticas em instituições de Saúde Mental para compreender como esses espaços podem se constituir como dispositivos de produção de subjetividade: através do acompanhamento dos encontros e dos processos criativos, pretende-se refletir sobre os efeitos subjetivos que o contato com as artes pode proporcionar aos seus participantes, na medida em que, são espaços que podem oferecer condições de enlace social e de experiência estética. Esta pesquisa alinha-se às propostas da Reforma Psiquiátrica que, entre outros aspectos, incentiva as práticas extraclínicas. Assim, entende que as oficinas artísticas podem ser abordadas como uma atividade que é humana e cultural antes de ser terapêutica.

Palavras-chave: Encontro; corpo; clínica.

Introdução

“O que me surpreende em nossa sociedade é que a arte tenha mais a ver com os objetos que com os indivíduos e a vida; e também que a arte seja um campo especializado, do domínio de experts, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que um quadro ou uma casa são objetos de arte, mas nossa vida não o é?”
(FOUCAULT, 2010, p. 306).

O presente projeto de pesquisa intenta dar continuidade aos estudos na interface entre arte e loucura que venho realizando há alguns anos. Em minha dissertação de mestrado, realizada no Instituto de artes da UNESP, acompanhei as oficinas artísticas (focando naquelas que trabalhavam no campo das artes visuais) de quatro instituições de Saúde Mental públicas da cidade de São Paulo (dois CAPSs e dois CECCOs)¹. Brevemente, o que pude estudar indica que a presença da arte nessas oficinas está muito vinculada a um amálgama entre os valores neoclássicos de representação e o ideário modernista de livre expressão. A atividade artística parece nos discursos e nas práticas dos profissionais da saúde como via de expressão, como recurso terapêutico para a manifestação e elaboração de conflitos psíquicos, ao mesmo tempo em que, em termos de representações visuais, muitas vezes, se pretende chegar às formas realísticas (de acordo com os ideais de beleza, harmonia e proporção).

A atividade artística como via de expressão está ligada à noção de interioridade da vida psíquica, enquanto as atuais propostas das ações psicossociais procuram ampliar a oferta em direção à produção de espaços de vida para além de espaços estritamente terapêuticos,

¹ CAPSs: Centros de Atenção Psicossocial; CECCOs: Centro de Convivência e Cooperativa; ***CAPSs e CECCOs são unidades de saúde municipalizadas, ligadas ao SUS (Sistema Único de Saúde).

justamente porque partem de outra uma ideia de subjetividade e de saúde mental, mais condizentes com as condições que a contemporaneidade nos permite abordar, conforme as próximas páginas pretendem esclarecer.

Segundo Teixeira Coelho, em seu texto *A Arte não revela a Verdade da Loucura, a Loucura não detém a Verdade da Arte* (2002), o encontro entre arte e loucura foi um acontecimento datado historicamente, cujos frutos se encerraram com o fim da modernidade. Em suas palavras: “*Arte & Loucura foi uma questão do século XIX cuja vida útil já se encerrou. Ou, uma vez que século é um dos conceitos mais vazios em cultura, Arte & Loucura foi uma questão da Modernidade que com ela se findou*” (COELHO, 2002, p. 150).

Para problematizar a afirmação acima é necessário contextualizarmos as concepções de loucura e de arte que circulavam no referido período e pensarmos que outras relações entre loucura e arte, a contemporaneidade é capaz de produzir. Como sinalizaram LIMA e PELBART (2007, p. 710), “*pensar que não é em qualquer configuração histórica que o universo da arte se compõe com o da clínica ou o da loucura nos faz desnaturalizar essa relação, que pode muitas vezes nos parecer familiar e até corriqueira, e nos leva a pensar que marca essa relação ganha em nosso tempo*”. Desnaturalizando as relações entre arte, clínica e loucura, talvez a articulação entre arte e loucura tal qual a modernidade engendrou tenha acabado, mas será que há outras possibilidades de relacionamento entre essas instâncias na atualidade? Que possibilidades se abrem ou emergem?

De maneira breve, em *História da Loucura* (2004 [1961]), Foucault assinala as sucessivas transformações pelas quais a loucura sofreu ao longo dos tempos. Na Antiguidade, a loucura era valorizada como um saber divino, manifestação dos deuses e demônios; a partir do século XVII, com os golpes de força da razão, progressivamente foi se deslocando para a ideia de doença mental, objeto de investigação e tratamento de um tipo especial de Medicina – a Psiquiatria – uma invenção da modernidade. Sendo uma doença mental, a loucura passou a ser passível de cura através do isolamento e de métodos disciplinares, que tinham por finalidade devolver a razão ao insano. A Psiquiatria, dessa forma, passa a exercer um controle social, tanto dentro, como fora das instituições asilares, manipulando e condicionando normas de comportamento, condutas e desejos. É nesse novo solo epistêmico característico da modernidade que a arte – que em torno do século XVIII era considerada perigosa dentro dos Hospitais Gerais, porque estimulava as paixões desgovernadas – entra nas instituições de tratamento asilares como recurso diagnóstico e como forma de terapêutica, ou seja, a arte assume a função de uma atividade para ocupar os desocupados, para controlar aqueles que não se submetiam às exigências da produção capitalista.

Porém, no jogo de forças da modernidade, de um lado temos o trabalho como principal norma social; e de outro, a retomada e o acirramento do ideário romântico no campo da arte, como âmbito da experiência humana irreduzível ao capital. Os movimentos de vanguarda artística tinham como norte o ataque aos valores burgueses, contestando a forma reducionista de conduzir a vida para a acumulação de capital que empobrecia a experiência humana, definindo normas de conduta rígidas e moralizantes. Assim, tanto a arte como a loucura passam a ocupar um lugar à margem da sociedade, fora de certo modo de pensar moralista e hegemônico, expressando a subjetividade humana indisciplina e incorrigível. O manifesto Dadaísta de 1918, um dos movimentos artísticos da modernidade, representa bem essa resistência às tendências normatizantes:

A arte serve então para amontoar dinheiro e acariciar os gentis burgueses? (...) Todos os grupos de artistas acabaram neste banco, mesmo cavalgando cometas diferentes (...) Transbordamos de maldições sobre a abundância tropical e de vegetação vertiginosas (...) Eu sou contra os sistemas. O único sistema ainda aceitável é o de não ter sistemas. A lógica é sempre falsa. A moral atrofia (...) Todo homem deve gritar. Há um grande trabalho destrutivo, negativo, a ser executado. (TZARA apud MICHELI, 2004, p. 136)

Os artistas modernos, ao se lançarem romanticamente àquilo que era considerado exótico, estrangeiro e primitivo em relação aos valores burgueses, começaram a se influenciar pelas manifestações dos loucos nas instituições asilares. Essas manifestações plásticas não eram abordadas pelos artistas como sinais de desordem interna, doença psíquica ou como esvaziada de sentido, mas sim como manifestações prenhes de forças expressivas e criadoras, absolutamente em sintonia com os ideais dos artistas modernos. Dirigindo-lhe outro olhar e se abrindo para outras formas de se relacionar com a loucura, os artistas incluíram novamente a expressão daqueles que foram historicamente excluídos da vida social e relativizavam as fronteiras entre o normal e o patológico.

O interesse pelo primitivo realiza uma inflexão importante no Expressionismo, pois os artistas deste movimento pretendiam ir além da busca por estados de vida mais puros e simples, livres das regras sociais, dos valores e da moral burguesa. O Expressionismo preconizava uma arte arrebatadora, febril, visceral, expressão da vida interior, tornando a busca do primitivo como a descoberta daquilo que é primordial, daquela primeira substância da vida, do impulso originário. Dentro do expressionismo, o grupo *Der Blaue Reiter*, fundado em 1911 e formado por Kandinsky, Franz Marc, Klee (entre outros), não se interessava tanto pelo mundo selvagem e exótico, mas principalmente pelo “espiritual” da natureza. O contato com o primitivo vinha a serviço de apreender a sua essência, sendo que a base da arte (para este grupo de artistas) era uma necessidade interior e não mais o equivalente de um conteúdo preexistente, não era mais representação da realidade externa. A arte passa a ter vida própria, *“uma nova forma de ser, a qual age sobre nós, através dos olhos, despertando em nosso íntimo, vastas e profundas ‘ressonâncias’ espirituais”* (KANDINSKY apud MICHELI, 2004, p. 92); ou ainda, conforme Klee, *“a arte não traduz o visível; ela torna visível”* (apud CHIPPI, 1996, p. 183).

Segundo Klee, portanto, o artista deve tornar-se uma espécie de médium, em comunicação com o ‘ventre da natureza’. (...) Klee pergunta: “Qual artista não gostaria de morar onde o órgão central do tempo e do espaço – pouco importa se se chame cérebro ou coração – determina todas as funções? No ventre da natureza, no fundo primitivo da criação, onde está guardada a chave secreta do todo?”. (MICHELI, 2004, p. 93)

Era, sobretudo, esse acesso às “forças criadoras” que encantava os artistas modernos quando se inclinaram para a produção plástica dos loucos internados. O primitivo que os artistas procuravam estava na maneira espontânea, desordenada, arcaica, fruto de forças inconscientes ou espirituais que atravessava as produções dos loucos. Vale lembrar, entretanto, que essas mesmas produções também foram objetos de muitas pesquisas psiquiátricas, psicanalíticas e psicológicas, que ofereciam um grande leque de enfoques interpretativos dos artistas e suas obras. Esse entrelaçamento entre os saberes “psis” e a arte moderna serviam ora para desqualificar o que estava sendo produzido no campo artístico, ora para exaltar a loucura e sua produção. Porém, de qualquer forma, há o reaparecimento da loucura no domínio da linguagem. A loucura, através da arte, começa a escapar do silenciamento que lhe foi imposto outrora.

Desta forma, podemos dizer que o expressionismo – assim como outros movimentos artísticos do início do século passado – influenciava propostas alternativas e inovadoras no tratamento da loucura para os parâmetros da época, colaborando para a sustentação da atividade artística nos asilos como recurso diagnóstico e expressivo. No Brasil, duas experiências importantes ilustram essa articulação da arte como recurso terapêutico: a experiência no Hospital Psiquiátrico do Juqueri (SP), conduzida pelo Dr. Osório Cesar na década de 1920 e, posteriormente, duas décadas depois, no Centro Psiquiátrico Nacional do Rio de Janeiro com a Dra. Nise da Silveira.

A concepção de ensino da arte que compunha com os movimentos de vanguarda modernistas era o da “livre expressão” que, desconstruindo o ensino tradicional peculiar da

Academia de Belas Artes e as exigências de um desenho utilitário (geometria) para a indústria naquela época em franca expansão, incentivava o traço livre, o gesto espontâneo, sem censuras racionalistas, lidando com o acaso, imprevisto e o improviso. É nesse contexto histórico que a arte e seu ensino começam a ser pensado como recurso para a educação e para o desenvolvimento humano (não apenas para a formação de artistas profissionais), ou seja, o contato da arte e seu ensino passam a ter pretensões de cunho terapêutico (aqui não mais entendido nos moldes pinelianos, mas como recurso para a expressão e elaboração de sofrimentos psíquicos). A arte/educadora brasileira Ana Mae Barbosa (1975) salienta que, baseada nos estudos e nas propostas de Franz Cizek, Herbert Read e Victor Lowelfeld, a livre expressão:

(...) levou à ideia de que a arte na educação tem como finalidade principal permitir que a criança [o aprendiz] expresse seus sentimentos (...). Esses novos conceitos, mais do que aos educadores, entusiasmaram artistas e psicólogos, que foram os grandes divulgadores dessa corrente e, talvez por isso, promover experiências terapêuticas passou a ser considerada a maior missão da arte na educação (BARBOSA, 1975, p. 45).

O legado dos doutores Osório Cesar e Nise da Silveira que fizeram uso do método da livre expressão, além de serem trabalhos sintonizados com os movimentos artísticos modernistas, também ampliaram a sensibilidade ocidental para a questão da loucura, na medida em que estavam na contramão da psiquiatria organicista predominante nesse período.

A partir da perspectiva arqueológica de Foucault, que nos esclarece que não há hierarquias entre as várias instâncias humanas, ou seja, entende que os jogos de força entre os diversos campos do conhecimento humano “*não tem primeiro motor (a economia não é a causa suprema que comandaria todo o resto; nem a sociedade); tudo age sobre tudo, tudo reage contra tudo*” (VEYNE, 2011, p. 98), podemos compreender que o campo da arte e de seu ensino (Arte/Educação²) também receberam vibrações e reagiram a essas outras instâncias, transformando-se. Diferentemente da arte moderna, que buscava o primitivo e valorizava a expressão para romper com o academismo burguês (e, nesse sentido, encontrou nas manifestações do louco um campo fértil), a arte contemporânea está balizadas por outro registro: não mais norteadas pelo primitivo, mas que procura ampliar para a vida as conquistas modernistas, a ponto de ficar absolutamente tênue estabelecer o limite entre arte e vida.

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a performance futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo ‘duopólio’, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a

² É preciso esclarecer que, neste projeto, as diversas concepções de ensino da arte estão sendo abarcadas dentro do campo da Arte/Educação: ramo do conhecimento humano que reflete sobre os fundamentos históricos, filosóficos e metodológicos do ensino das artes e que não se restringe à educação formal (ou escolar). A Arte/Educação atua nas várias linguagens do universo artístico (artes visuais, cênicas, dança e música), ainda que o presente trabalho foque suas considerações no campo das artes visuais. É importante frisar que a Arte/Educação não é um “bloco” homogêneo. Dentro desta generalização que estamos chamando de Arte/Educação, há várias tendências e metodologias do ensino da arte, sem contar com as singularidades de cada arte/educador.

que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades. (ARCHER, 2008, p. 1)

De acordo com Archer (2008), na contemporaneidade não parece haver mais nenhum material ou forma específica que desfrute do privilégio de ser identificado rapidamente como arte. Uma profusão de estilos, práticas, formas e programas caracterizam a arte contemporânea que reinterpretou muitos dos gestos e ideias dos movimentos vanguardistas, passando a utilizar além de tintas, metal, argila e pedras; também *“ar, luz, som, palavras, pessoas, comidas e muitas outras coisas”* (ARCHER, 2008, p. IX). Esta dificuldade, hoje em dia, de identificarmos claramente um objeto como obra de arte, nos traz – ainda, segundo ARCHER (2008, p. 94-95) – *“a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo ‘artístico’. Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: ‘Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?’”*. A própria arte se movimenta para fora do seu campo convencional, buscando espaços de experimentações e explorando novas relações. Atualmente, o “material plástico” das artes é criar condições de trocas múltiplas e de novas sociabilidades. Este movimento dentro da própria arte abre espaço para a participação e produção de pessoas que vivem situações de vulnerabilidade, de sofrimento ou de desorganização.

Como já foi dito, as relações entre arte e loucura estabelecidas na modernidade contribuíram para o alargamento da sensibilidade ocidental também no que tange a relação com a loucura, proporcionando condições para a emergência de outra forma de abordá-la na contemporaneidade: não mais como uma doença, mas como uma existência-sofrimento. A concepção de loucura enquanto existência-sofrimento foi fruto de jogos de força ocorridos durante e após a Segunda Guerra Mundial, nos quais se fortaleceu vertentes de políticas de saúde mais humanizadoras e que tiveram, no campo específico da saúde mental, práticas significativas como as ocorridas em La Borde (França) e de Trieste (Itália), práticas clínicas estas que inclinavam seus interesses cada vez mais para o campo artístico, interessados nas contribuições que as esferas sociais e culturais podiam oferecer à saúde. Essas experiências, como outras de cunho antipsiquiátrico ocorridas mais ou menos no mesmo período, denunciavam as ações desumanas e humilhantes que sofriam os internos das instituições fechadas e propunham a desconstrução dos manicômios, isto é, suas ações visavam à abertura para o mundo, entendendo que grande parte do sofrimento e da cronificação da loucura estavam em seu isolamento.

A loucura entendida como existência-sofrimento e pensada como uma maneira singular de se relacionar consigo mesmo, com o mundo e com a vida que, por vezes, destoa da forma hegemônica, causando sofrimento porque não encontra ressonância no campo social (o que acarretou em séculos de isolamento), deslocou a ideia de curar para a ideia de cuidar, sobretudo a partir de intervenções que buscam o enlace e a sustentação da loucura no campo social e cultural. Esses são os princípios que norteiam a Reforma Psiquiátrica, que teve no Brasil basicamente os modelos francês e italiano como influências fundamentais.

A Reforma Psiquiátrica, uma forma de concretização dos ideais da Luta Antimanicomial, trabalha com outro paradigma de saúde mental, no qual a subjetividade – classicamente identificada com a interioridade – começa a ser compreendida como uma processualidade, sempre inacabada, em profunda conexão com o “fora”, resultado de fatores múltiplos (sociais, econômicos, culturais, urbanos, midiáticos, familiares, entre outros) que se relacionam rizomaticamente. Assim, as práticas em saúde mental procuram o social, a cultura, as diversas linguagens artísticas, para juntos compor territórios de existência, não mais a partir de uma perspectiva científica, mas sim, ético-estéticas. Atualmente, as práticas em saúde mental buscam configurar uma maneira de resistência às formas de embrutecimento da vida, de padronização ou de homogeneização de modos de existência, na qual podemos entrever uma concepção de saúde

que não busca a conservação ou a anestesia para viver de maneira saudável – controlada e disciplinada, apoiada em valores morais – mas uma saúde que afirma a vida com toda a sua intensidade, com suas alegrias, prazeres; mas também com suas dores, com sua finitude.

Desta forma, as propostas da Reforma Psiquiátrica procuram voltar-se para as atividades extraclínicas, justamente por considerarem que não há o que ser curado, mas se deve cuidar para que a cidadania e a expressão da loucura tenham seu espaço sustentado na esfera social. É nesse contexto que as atividades artísticas encontram-se incluídas nos dispositivos de saúde mental substitutos das instituições asilares, no caso da realidade brasileira: os CAPSs e, mais especificamente na cidade de São Paulo, também os CECCOs.

Diferente da concepção modernista da atividade artística que, sobretudo, partia e valorizava a expressão do artista; na atualidade, o mote é a aproximação entre arte e vida. De uma maneira geral, o projeto da arte contemporânea é estetizar a vida, o cotidiano, as relações a partir das conquistas ideológicas e estilísticas dos modernistas. A expressão, apesar de fundamental, não é mais suficiente para o processo artístico na contemporaneidade, tampouco o preciosismo técnico da arte acadêmica. É nesse ponto que se resgata a afirmação de Teixeira Coelho com a qual iniciamos a apresentação deste projeto (“*Arte & Loucura foi uma questão do século XIX cuja vida útil já se encerrou. Ou, uma vez que século é um dos conceitos mais vazios em cultura, Arte & Loucura foi uma questão da Modernidade que com ela se findou*”): o gesto espontâneo e visceral, tão caros aos artistas do início do século XX e que encontrou na produção plásticas dos internos grande fonte de inspiração, apesar de continuar a ser extremamente importante, não é suficiente para configurar ou compreender o acontecimento artístico atualmente. De um lado, a loucura, apesar dos pesares (no sentido, que ainda há muito que se avançar na abordagem da loucura), não se encontra mais enclausurada ou silenciada como viveu entre os séculos XVI e XX, resultado das propostas da Reforma Psiquiátrica; de outro, a arte também já se libertou dos grilhões do academicismo tacanho, a partir das rupturas estéticas impulsionadas pelos artistas modernos.

Há a necessidade de se alcançar outro patamar para os diálogos entre a loucura e a arte. Assim, retomando o impasse exposto no início do texto, formula-se a pergunta: que perspectiva se abre, na contemporaneidade, para pensarmos uma articulação possível entre arte e loucura? Entre arte e produção de subjetividade? Talvez, hoje, não se trate mais de articular arte e loucura, mas de pensar a singularidade de processos artísticos vividos por pessoas que vivenciam situações limites? Que sentido teria, hoje, um trabalho com arte ofertado para pessoas em sofrimento psíquico? E que efeito, função ou interesse esta articulação tem para a vida das pessoas que circulam pelos CAPSs ou CECCOs? Como este trabalho poderia ser realizado para contribuir para a produção artística de pessoas que, embora se interessem por arte, ainda estão fora do seu circuito e de outro lado, como este trabalho pode também potencializar os efeitos de produção de subjetividade que a arte pode engendrar?

Podem ser inúmeras as conexões entre arte e loucura, ou melhor, seria dizer na atualidade: entre arte e produção de subjetividade, mas o que este projeto gostaria de explorar é que as ferramentas metodológicas da arte/educação podem estabelecer ou potencializar essa articulação. Ou seja, o presente projeto pretende explorar um espaço de formação em arte como um dispositivo de produção de subjetividade e de enlace social, além de proporcionar condições para a elaboração/criação dos produtos artísticos (poéticas visuais).

Nesta pesquisa gostaríamos de oferecer às pessoas que vivem situações de vulnerabilidade, de sofrimento ou de desorganização, um espaço de formação em arte atravessado pelas metodologias de ensino que compõe o campo da arte/educação, um processo de ensino e aprendizagem que não visa necessariamente formar artistas profissionais, mas dar condições para que essas pessoas possam produzir e fruir arte. De uma maneira geral, para a arte/educação contemporânea é importante o contato com a história da arte, com os artistas e

seus processos criativos, bem como com as técnicas, materiais e outros repertórios concernentes às artes visuais, formando o tripé ou os pilares que vem norteando os trabalhos dos arte/educadores: além da *expressão*, o *fazer* (contato com as técnicas e materiais) e a *reflexão* (ou leitura da obra de arte, alimentada por dados históricos, estéticos e/ou filosóficos), proporcionando aquilo que se chama “experiência estética” (DEWEY, 2010), ou seja, a “amarração” desses três pilares no contato com a arte. Ao articular o fazer, a reflexão e a expressão dos trabalhos artísticos, a arte/educação sugere caminhos, propostas alternativas sobre as possibilidades de levar a vida com mais habilidade ou com mais criação. Conhecer arte, tal como a arte/educação contemporânea propõe, amplifica a experiência estética com os objetos artísticos e com a própria vida.

A Arte/Educação contemporânea (campo do universo artístico que estuda os fundamentos do ensino das artes e que procura articular o *fazer*, o *expressar* e o *refletir* nas práticas artísticas) entende a arte e seu ensino como um campo de conhecimento específico. Ou seja, diferente da tendência modernista de ensino da arte, que se preocupava com o desenvolvimento integral dos sujeitos, aproximando-se de práticas terapêuticas (como meio de expressão e elaboração de angústias/conflitos); atualmente, a tônica incide em devolver à arte/educação aquilo que é próprio do universo da arte. Lanier (1997) nos chama atenção:

O ponto sobre o qual queremos insistir é que todos esses outros aspectos do crescimento individual [*referindo-se às concepções modernistas de ensino da arte*] não são ou não deveriam ser o principal foco para o professor de artes plásticas: que a sua principal referência deveria ser o progresso no domínio dos procedimentos estético-visuais. Se outros benefícios colaterais resultam das atividades de arte, tanto melhor. Se, no entanto, eles não ocorrem, o papel educacional da arte não terá sido traído – contanto que o crescimento das capacidades estético-visuais tenha se efetuado (...) Em resumo, estou propondo que, de fato, devolvamos a arte à arte-educação. (LANIER, 1997, p. 45).

Assim, a partir da proposta de Lanier (1997), podemos dizer que a arte/educação contemporânea entra em sintonia com as propostas antimanicomiais interessadas justamente naquilo que é extraclínico, para além do estritamente terapêutico (entendido aqui, mais uma vez, como possibilidade de expressar e elaborar conflitos, aumentar a concentração ou a socialização), entendendo que a potência do encontro com a arte se dá justamente porque ela não é terapia. A arte entendida como atividade humana e cultural, antes de ser terapêutica.

A Reforma Psiquiátrica aponta justamente para os excessos de espaços terapêuticos, procurando enfatizar que se olhe para os usuários não como doentes, nem como limitados; mas como pessoas ou como singularidades – que, como todos, passam por momentos difíceis ou dolorosos e que, como todos, precisam de ajuda de diversas instâncias ou especialidades para poderem viver suas vidas – capazes de se apropriarem daquilo que desejam, dos conhecimentos que os interessam, de exercerem sua cidadania (com todos os seus direitos e deveres); capazes de ter uma vida para além dos espaços de tratamento. Para atender a esse anseio, a Reforma Psiquiátrica convida outros profissionais além dos “especialistas” na saúde (psicólogos, psiquiatras, assistentes sociais, terapeutas ocupacionais, entre outros) para trabalharem com a loucura. A Reforma Psiquiátrica pode se valer dos recursos e propostas da Arte/Educação como via de acessibilidade estética (Kastrup, 2010) para pessoas em sofrimento ou desorganização psíquica.

Como os arte/educadores podem ser importantes aliados nas ações psicossociais? Em que medida e como ensinar arte àqueles que, até poucos anos atrás, eram excluídos das relações sociais (apartados, inclusive, das escolas) é uma forma de devolver-lhes cidadania e condições de enlace social? Como a arte e seu ensino podem se relacionar com produção de subjetividade? Como a

arte/educação poderia contribuir para a produção artística e também para amplificar a potência de vida de pessoas que vivem algum tipo de vulnerabilidade, sofrimento ou desorganização psíquica? Essas são as questões que se pretende explorar ao longo do estudo em questão.

Esta pesquisa tem como objetivo colocar em prática e acompanhar os efeitos que oficinas artísticas atravessadas pelas metodologias da arte/educação contemporâneas podem trazer para seus participantes e para o campo da Saúde Mental, apostando no benefício que este outro modo de se trabalhar com as artes pode trazer para os avanços da Reforma Psiquiátrica. Desta forma, visa-se acompanhar e alimentar os processos criativos dos usuários de serviços de saúde mental, em um trabalho prático-reflexivo que buscará registrar seus percursos no campo das artes visuais e os efeitos subjetivos que essa atividade pode produzir em seus participantes, refletindo sobre como o conhecimento artístico pode contribuir para a produção de subjetividade.

Objetivos

Objetivo principal

Partindo das reflexões acima, esta pesquisa de doutorado pretende elaborar, organizar e ofertar uma espécie de laboratório: espaços de formação ou oficinas artísticas que, ancorada nas metodologias da arte/educação contemporâneas, instrumentalizem os seus participantes a produzirem e fruírem arte. Em outras palavras, o objetivo principal é investigar como as ferramentas metodológicas da arte/educação podem configurar-se como um dispositivo que torna possível a acessibilidade estética das artes visuais para os sujeitos em sofrimento psíquico, apostando no efeito subjetivo que esse contato com a arte pode produzir em suas vidas.

Objetivos específicos

- Registrar o processo das oficinas artísticas, acompanhando as linhas de resistência e criação que o dispositivo pode oferecer a seus participantes;
- Avançar no entendimento das oficinas como um modo de fazer ou dispositivo de produção de subjetividade, ancorada em práticas que sustentam a transversalidade entre saúde e cultura na perspectiva da atenção psicossocial. Para tanto, estudar e sistematizar tanto a ideia de “dispositivo” como de “produção de subjetividade”;
- Esclarecer conceitos importantes com os quais a Atenção Psicossocial vem se pautando, tais como “território de existência”, “laço social”, “estética da existência”, “cuidado de si”, “transversalidade”, “terapêutico” bem como os conceitos de “experiência estética”, “acessibilidade estética”, “poética visual” e como esses conceitos estão presentes e podem ser trabalhados no dia-a-dia de uma oficina artística;
- Explorar a ideia de “conhecimento” (no caso, artístico; com foco nas artes visuais) não como aquilo que engessa, normatiza, domestica ou disciplina (normalmente associado a uma postura mais escolar no processo de “ensino-aprendizagem”) e sim, como algo que potencializa e enriquece a vida. Também procurando refletir a relação do conhecimento com a produção de subjetividade.

Justificativa

O projeto de pesquisa em questão é uma oportunidade de dar continuidade aos estudos na interface entre arte e loucura que venho realizando desde minha graduação em Psicologia e que

impulsionou, inclusive, a conclusão de uma segunda graduação de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais para estabelecer um diálogo mais aprofundado entre esses dois âmbitos.

Em minha dissertação de mestrado acompanhei as oficinas artísticas (artes visuais) de quatro instituições de Saúde Mental públicas da cidade de São Paulo e pude verificar, em linhas gerais, que a presença da arte nessas oficinas está associada a uma mistura entre os valores neoclássicos de representação junto ao ideário modernista de livre expressão. A atividade artística parece nos discursos e nas práticas dos profissionais da saúde, sobretudo, como via de expressão: como recurso terapêutico para a manifestação e elaboração de conflitos psíquicos, ao mesmo tempo em que, em termos de representações visuais, muitas vezes, se pretende chegar às formas realísticas (de acordo com os ideais neoclássicos de beleza, harmonia e proporção).

A arte entendida como expressão está ligada à noção de interioridade da vida psíquica, o que em si destoa das próprias propostas das ações psicossociais (que procuram ofertar mais espaços de vida do que espaços terapêuticos); mas, além disso, há outra questão importante vinculada às práticas modernistas de livre expressão, muitas vezes usada pelos profissionais que coordenam estas oficinas sem que esses tenham ideia do que estão propondo, como e por quê. Banaliza-se a livre expressão, tornando-a mero *laissez-faire*, esvaziando ou empobrecendo o contato com a arte. Contextualizei esta situação (do fato que, na maioria dos casos, os profissionais da saúde conhecem pouco sobre o universo da arte) entendendo que historicamente, no Brasil, a arte e seu ensino foram renegados, de modo que um profissional de saúde, por não ter tido uma formação específica ou mais rica com as artes visuais, tem poucos recursos para transmitir esses conteúdos artísticos. Não se trata de desinteresse ou pouco caso dos profissionais da saúde. Muito pelo contrário, todos que tive a chance de acompanhar na pesquisa de mestrado mostraram demasiado apreço e profundo interesse pelas artes, mas não tiveram oportunidade, tempo e substância para dedicar-se mais a esse campo. Com esses apontamentos, sinalizo os limites quando não se trabalha interdisciplinarmente e procuro enfatizar as contribuições ou alcances que os arte/educadores podem oferecer para essas oficinas, levando em conta o limite destes últimos também.

Esta proposta de doutorado, como já foi apontado, tem como objetivo colocar em prática e acompanhar os efeitos que oficinas artísticas atravessadas pelas metodologias da arte/educação contemporâneas podem trazer para a saúde mental. Assim, acredito que minha pesquisa pode contribuir para as políticas públicas na atenção em Saúde Mental Coletiva.

Fundamentação Teórica, Metodológica e Procedimentos de Pesquisa

A fundamentação teórica desta pesquisa encontrará suporte no pensamento de Foucault e dos filósofos da esquizoanálise (Deleuze e Guattari), autores que direta ou indiretamente alimentaram o caldo da cultura antimanicomial e os princípios preconizados pela própria Reforma Psiquiátrica. Estudos e pesquisas sobre a Reforma Psiquiátrica, História da Arte e da Arte/Educação assim como sobre vida e obra de artistas, técnicas, materiais e linguagens artísticas serão consultados. Além da pesquisa bibliográfica de artigos, livros, teses que abordam os referidos assuntos de interesse para as finalidades desta pesquisa, também serão consultadas as principais bases de dados e catálogos on-line.

Em termos metodológicos, se fará uso da Bricolagem³, método oriundo do universo artístico. Loddí (2010, p. 34) explica que “*o verbo francês bricoleur, no seu sentido antigo, era*

³ A metodologia *bricoleur*, teve como primeiro conceitualizador Claude Lévi-Strauss. Em seu exílio em Nova York, durante a Segunda Guerra Mundial, Lévi-Strauss conviveu com André Breton e Max Ernst (que também eram refugiados), expoentes artistas da modernidade. Compartilhavam do mesmo interesse pelos povos considerados “primitivos”. Essa convivência com artistas expoentes da vanguarda do início do século XX, certamente possibilitou que Lévi-Strauss também “pegasse emprestado” alguns procedimentos artísticos,

aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre invocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que anda ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta". Com essa conceituação podemos dizer que o *bricoleur* é aquele que começa (uma obra, uma pesquisa, um trabalho) contando com o acaso e com os recursos que possui, sem projetos já muito bem definidos ou fechados. Inventa as maneiras de fazer a partir de materiais colhidos ou achados e os dispõem conforme a sua necessidade expressiva e com liberdade de criação.

Kincheloe e Berry (2007) apresentam a metodologia da bricolagem como de natureza interdisciplinar e que avança para o domínio da complexidade. O *bricoleur* deve estar ciente das estruturas profundas e das formas complexas com que a vida e as relações humanas se manifestam, para superar as limitações de um reducionismo monológico, dando abertura ao domínio do multilógico.

A Bricolagem, de acordo com Kincheloe e Berry (2007), inventa maneiras de se aproximar do fenômeno ou objeto, forjanjo as suas próprias ferramentas metodológicas, teóricas e interpretativas, considerando e trabalhando com imprevistos e acasos, pois seus caminhos metodológicos não têm indicadores pré-determinados e fixos. Desta maneira, o pesquisador *bricoleur* procura os métodos e as teorias que melhor respondem as suas perguntas. Por compreender que múltiplos processos, olhares e interpretações que interagem na produção do conhecimento são como uma espécie de "negociador metodológico".

A formação filosófica do pesquisador-*bricoleur* é de fundamental importância, pois além de esclarecer quais são os pressupostos teóricos e éticos que o atravessam e o constituem, pode também ser capaz de perceber as características epistemológicas, ontológicas, políticas, estéticas e éticas presentes no objeto e no contexto a ser pesquisado. pressupõe a participação ativa do pesquisador, que além de contar com os recursos que dispõe, imprime sua própria subjetividade na construção do conhecimento.

A proposta da metodologia da Bricolagem pressupõe a participação ou intervenção ativa do pesquisador, que além de contar com os recursos que dispõe, imprime sua própria subjetividade na construção do conhecimento. Importante frisar que não se trata de um "vale-tudo" metodológico. Muito pelo contrário: a metodologia da bricolagem é "*baseada em múltiplas perspectivas, informada, genuinamente rigorosa, de explorar o mundo vivido*" (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 23), que se vale de procedimentos migrados da esfera artística e que encontra seu rigor não na precisão e previsão (como no método científico), mas no compromisso e interesse do pesquisador.

A Bricolagem se configura, desta forma, como um método de pesquisa que norteará as intervenções que se intenta desenvolver nas oficinas artísticas que estão sendo sugeridas: as oficinas e a própria pesquisa como campo de experimentação artística, isto é, não apenas a pesquisa, mas também a própria montagem e funcionamento das oficinas (que se pretende propor) irão se valer dos procedimentos artísticos da bricolagem. Normalmente, segundo Galletti (apud LIMA, 2004, p. 3).

O dispositivo a que chamamos oficina é geralmente convocado quando se fala em "novas" propostas terapêuticas. Seu uso tem sido frequente e quase corriqueiro na clínica "psi" para designar um amplo espectro de experiências terapêuticas e extra-terapêuticas, de diferentes formatos e composições. Quase sempre amparado na crítica à psiquiatria tradicional e, portanto respaldado pelas concepções da reforma psiquiátrica, o universo das oficinas não se define por um modelo homogêneo de intervenção e nem tampouco pela existência de um único regime de produção, ao contrário, é composto de

principalmente dadaístas e surrealistas – como a colagem, a incorporação do acaso, do *objet trouvé* (objeto encontrado) – para elaborar sua metodologia *bricoleur*.

naturezas diversas, numa multiplicidade de formas, processos, linguagens. (GALLETTI apud LIMA, 2004, p. 3).

Ao abordar essas oficinas artísticas como um laboratório, pretende-se enfatizar o traço experimental que esta proposição de pesquisa possui e que também está comprometida em registrar, refletir e teorizar sobre uma prática possível dentro da lógica da desinstitucionalização da loucura.

Um aspecto importante do método da bricolagem diz respeito a sua característica de ser um “negociador metodológico”, como já foi dito, a partir da bricolagem é possível fazer composições metodológicas que melhor abordam a questão a ser estudada. Permitindo isso, a princípio, pretende-se compor com outros dois métodos de pesquisa: a “cartografia enquanto pesquisa-intervenção” e a “crítica de processo”.

A Cartografia, como método de pesquisa-intervenção, propõe a reversão do sentido tradicional do termo “método” (*metá-hódos*): propõe que o caminhar trace suas metas (*hódos-metá*) e não que se estabeleçam as metas antes de iniciar o caminho. Dessa forma, o método cartográfico implica em um mergulho na experiência, “*entendida como saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber*” (Barros e Passos, 2009, p. 18).

O termo cartografia vem da Geografia e se refere à forma de captar as características dinâmicas de um território, suas conexões, seus rizomas, “*segundo sua afetação pela natureza, pelo desenho do tempo, pela vida que por ali passa*” (MAIRESSE, 2003, p. 260). A atividade do cartógrafo que é, segundo ROLNIK (2006, p. 23), antes de tudo, a de um antropófago, seria “*dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias*”. Assim sendo, o papel do pesquisador é o de captar e organizar ou mapear este mundo polifônico.

Para investigar a polifonia dos processos que serão engendrados a partir da aproximação entre arte e clínica na oficina que será ofertada, se fará uso então de um método de pesquisa igualmente processual, que (em profunda sintonia com a própria bricolagem) também leva em conta o ponto de vista do pesquisador (seus valores, desejos e interesses) e a estreita relação entre o conhecer e o fazer, “*entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção*” (Barros e Passos, 2009, p. 17).

A pesquisa atravessada pelo olhar cartográfico pretende desenhar as linhas desta experiência/intervenção, acompanhando os efeitos do próprio percurso da investigação sobre o objeto, o pesquisador e a produção de conhecimento. Também, tal como o método *bricoleur*, encontra sua seriedade metodológica mais na implicação e compromisso do pesquisador do que na rigidez cientificista, supostamente neutra e objetiva.

A partir de entrevistas periódicas com os participantes (para escutá-los a falar de seus processos criativos, interesses, dificuldades em relação ao trabalho proposto e sobre o que a arte pode suscitar em suas vidas) e das falas e práticas que serão observadas nas oficinas, pretendo registrar e mapear esse território de existência que irá se formar a partir da oferta das oficinas e os efeitos subjetivos que se espera que o contato com as artes visuais provoque.

O local e frequência destas oficinas artísticas que serão propostas serão pensados conjuntamente com a orientadora deste projeto e demais instâncias que venham a fazer parte deste estudo (no caso, a equipe da instituição onde se realizará a pesquisa de campo), durante o primeiro semestre de 2014 (período no qual também se procurará estabelecer os contatos e contratos para a realização da pesquisa nas instituições). Desta maneira, é importante ressaltar que a própria procura por uma instituição faz parte da pesquisa e que esta instituição poderá ser uma unidade de saúde pública com perfil cultural (como é o caso dos CECCOs) ou alguma instituição vinculada ao campo da cultura. Esta procura, como já foi dito, se concentrará nos

primeiros meses de 2014 e consistirá no mapeamento e visitas às instituições que potencialmente poderão fazer parte da pesquisa de campo.

De qualquer forma, a ideia inicial (que está aberta a alterações, conforme os acordos que serão realizados na instituição na qual será realizada a pesquisa) pretende oferecer dois grupos de trabalho com os usuários. Cada um destes grupos poderá ter de 5 a 7 participantes. Totalizando entre 10 a 14 participantes da pesquisa. Para cada grupo haverá duas instâncias de atividade artística, atravessadas pelas metodologias da Arte/Educação: uma oficina de proposta e uma oficina de percurso, ocorridas em horários diferentes para cada grupo.

A oficina de proposta, como o próprio nome já diz, visa propor conteúdos e técnicas das artes visuais para serem trabalhadas nestes encontros. Pretende-se apresentar diversas linguagens visuais (como o desenho, pintura, colagem, gravuras, cerâmica, vídeo, entre outras), sempre articulando este fazer com leituras e contextualizações da História da Arte e de outros saberes que podem compor com o assunto que está sendo trabalhado.

Já a oficina de percurso pretende ser um espaço no qual cada usuário possa explorar ou aprofundar sua poética visual. Diferente da oficina de proposta que será mais diretiva (apesar de que se organizará pelos interesses sinalizados pelos participantes), o norte da oficina de percurso é sua pesquisa visual de cada participante. Esta pesquisa visual será alimentada por referências e técnicas, a fim de que cada usuário desenvolva e enriqueça suas próprias produções artísticas.

Cada um dos grupos participaria da pesquisa duas vezes por semana: um encontro para a oficina de proposta e outro para a oficina de percurso. Prevê-se que cada um desses encontros teria duração de três horas. Conforme o andamento do processo e o interesse dos participantes, podemos ampliar o tempo de dedicação ao contato com o universo das artes visuais, aumentando a frequência dos encontros ou organizando visitas a exposições, museus, galerias e mesmo passeios a parques, ida ao cinema etc. (de acordo com a pertinência de determinada atividade às necessidades do que se está trabalhando nos encontros e às demandas de cada um dos participantes). Prevê-se participação de outros profissionais tanto da saúde como das artes.

Desta forma, será necessária uma verba para organização e manutenção das oficinas e atividades relacionadas.

O registro dos encontros nas oficinas, dos percursos e das produções artísticas (que serão desenvolvidos no processo) será feito em um diário de bordo de uso exclusivo da pesquisadora. Segundo Barros e Passos (2009, p. 173), a cartografia como pesquisa-intervenção, ou seja, enquanto método que se constitui na medida em que constitui o próprio objeto de pesquisa, *“requer (...) uma política da narratividade. Aqui o modo de dizer e o modo de registrar a experiência se expressam em um tipo de textualidade que comumente é designado como diário de campo ou diário de pesquisa”*.

Barros e Kastrup (2009) resgatam Foucault acerca dos hipomnematas gregos, os associando com os diários de bordo: os hipomnematas “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas (...) Formavam também uma matéria-prima para a redação de tratados sistemáticos” (FOUCAULT apud BARROS; KASTRUP, 2009, p. 70) e apresentam de maneira bastante esclarecedora a natureza desses registros/relatos no diário de bordo:

Para a pesquisa cartográfica são feitos relatos regulares, após as visitas e as atividades, que reúnem tanto informações objetivas quanto impressões que emergem no encontro com o campo. Os relatos contêm informações precisas – o dia da atividade, qual foi ela, quem estava presente, quem era responsável, comportando também uma descrição mais ou menos detalhada – e contêm também impressões e informações menos nítidas, que vêm a ser precisadas e explicitadas posteriormente. Esses relatos não se baseiam em opiniões, interpretações ou análises objetivas, mas buscam, sobretudo, captar e descrever aquilo que se dá no plano intensivo das forças e dos afetos. Podem conter

associações que ocorrem ao pesquisador durante a observação ou no momento em que o relato está sendo elaborado (Barros e Kastrup, 2009, p. 70).

A participação nas oficinas (bem como as entrevistas e os registros fotográficos dos trabalhos plásticos) estará vinculada à aceitação dos participantes em se envolverem na pesquisa, após o esclarecimento dos objetivos e procedimentos da mesma, oficializando e autorizando sua participação mediante a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido que será preparado seguindo os parâmetros do art. 1º, III da Constituição Federal Brasileira e também a assinatura da Declaração do Uso de Imagens (autorizando o uso das imagens fotográficas dos trabalhos artísticos produzidos nas oficinas).

Com a crítica de processo, pretendo abordar os trabalhos artísticos dos participantes das oficinas bem como a própria oficina em si (ela mesma sendo abordada como uma produção artística coletiva). A crítica de processo é um deslocamento importante da ideia de “crítica genética”, pois mais do que procurar as origens de um pensamento, conceito ou obra de arte; procura-se, sobretudo, acompanhar e documentar o processo. Procura-se registrar um pensamento em construção para uma maior compreensão da complexidade que envolve o processo criativo. Salles (2006) teoriza sobre esse processo, enfatizando a plasticidade de um pensamento em construção que se dá pelo seu potencial de estabelecer nexos, ou seja, enfatiza que a criação artística decorre de uma rede de múltiplas conexões.

Como afirma André Parente (2004: 9), a noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. Incorporo, para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimentos de nexos (SALLES, 2006, p. 17)

Ou seja, a crítica do processo indica que o processo criativo é rizomático e oferece um método que permite identificar as referências e as conexões, através das pistas ou vestígios decorrentes da análise dos documentos (anotações, esboços, rascunhos, leituras, registro de observações, etc.) que registram o percurso de um produto artístico.

Referências

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, A. M. *Teoria e Prática da Educação Artística*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARROS, R. B.; PASSOS, E. A Cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

BARROS, R. B.; PASSOS, E. Diário de Bordo: de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, T. A Arte não revela a verdade da Loucura, a Loucura não detém a verdade da Arte. In: ANTUNES, E. H.; BARBOSA, L. H. S.; PEREIRA, L. M. F. (Org.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2002.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. *História da loucura na idade clássica* [1961]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KASTRUP, V. Quando a visão não é o sentido maior: algumas questões políticas envolvendo cegos e videntes. In: ARAGON, L. E.; FERREIRA NETO, J. L.; LIMA, E. A. (Org.). *Subjetividade Contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Editora CRV, 2010.

KINCHELOE, J. & BERRY, K. *Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LANIER, V. Devolvendo a Arte à arte-educação. In: BARBOSA (Org.). *Arte/Educação: leituras no subsolo*. São Paulo, 1989.

LIMA, E. A. Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupo de Atividade: dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: COSTA; FIGUEIREDO (Org.). *Oficinas terapêuticas em saúde mental – sujeito, produção e cidadania*. Coleção IPUB. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

LIMA, E. A.; PELBART, P. P. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, v. 14, n. 3, p. 709-735, 2007.

LODDI, L. *Casa de bricolador(a): cartografias da bricolagem*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

MAIRESSE, D. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA; KIRST. *Cartografia e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

MICHELI, M. de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS, 2006.

SALLES, C. A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

VEYNE, E. J. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.