

## O ESTRANHO\*

Carmen S. de Oliveira\*\*

Suaves batidas de tambores indígenas são ouvidas no compasso de uma música que nos acompanha no adentramento da paisagem: um vale aberto, horizonte amplo, a estrada percorrida por um solitário carro. Aos poucos, contudo, vamos sentindo o estreitamento do ambiente. Os primeiros personagens são mostrados entrando num prédio onde a livre circulação passa a ser dificultada por várias portas chaveadas, imensos corredores brancos, bem como pela rotina burocrática das pessoas que ali trabalham. Vamos descobrindo que acabamos de ser trancafiados, junto com Mc'Murphy, num hospital psiquiátrico americano...

As instalações do hospital sugerem uma certa perspectiva humanitária, modernizante ou racionalizadora acerca do "bom hospital", "o hospital politicamente correto": limpo, muitos atendentes que mais parecem garçons, grupos de discussão, enfermaria 24 horas, música ambiental, recreação, passios, piscina coberta. Entretanto, esta fachada de modernidade não consegue dissimular a mesmice dos dispositivos manicomializados utilizados ao longo dos séculos. Desta forma, o moderno hospital também vai mostrar o antigo molho de chaves, o efeito punitivo das celas e dos eletrochoques, a bandeja de medicamentos. Evidências de que se pode criar ágeis equipamentos sócio-sanitários sem, por isso, produzir um novo modo de subjetivação. É assim que também os sinais de produção de dependência e de cronicidade aparecem de imediato nos corpos deformados e nos timbres de uma sinfonia repetitiva recortando o dia-a-dia.

Tais imagens iniciais nos levam a associar o filme ao tema das práticas excludentes da organização social. À primeira vista se é levado a pensar que a questão principal é a

---

\* Texto elaborado a partir da participação no debate "Imposição da Ordem", sobre o filme *Um estranho no ninho* (do diretor Milos Forman), no Seminário Nacional "A loucura nas lentes do cinema", promovido pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre e pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, em 22/10/95.

\*\* Psicóloga, doutoranda em Psicologia Clínica no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da PUC-SP, bolsista CAPES/MEC, professora na Unisinos/RS e diretora do Espaço de Vida: Clínica, Grupos e Produção Cultural, em Porto Alegre, RS.

reclusão dos ditos loucos como técnica de controle. Contudo, *Um estranho no ninho* parece estar problematizando além das sociedades disciplinares e suas estratégias de exclusão e confinamento das pessoas. Aqui, a própria vida é encarcerada.

### Quando a vida é encarcerada

O que o filme sugere é que, numa sociedade como a que se apresenta na modernidade, regida sob a ótica da modelização, se estruturam estratégias que revelam, acima de tudo, uma intolerância ao que foge da chamada racionalidade. Neste sentido, desde as primeiras cenas, a instituição deixa pistas sobre seus poderes de expropriação das forças singularizadoras em nome de uma normalização.

Ao chegar ali, por exemplo, Mc'Murphy tem seus pertences revistados, catalogados e arrebatados na enfermaria. Em seguida, o diretor consulta os arquivos e homologa o etiquetamento feito pelos especialistas: "é agressivo", "fala sem autorização", "tem indisposição para o trabalho", "é preguiçoso". Diante desta tentativa de serialidade, Mc'Murphy tenta argumentar: "Eu brigo e trepo muito, não quero viver como vegetal, se isto é ser louco, sou doido, maluco e pirado...".

Cenas como esta irão se receditar ao longo do filme, mostrando o embate entre forças de homogeneização e forças de autoprodução das subjetividades. Nesta luta, estratégias de captura do desejo de autonomia e do falar em nome próprio são acionadas pela instituição, quase sem trégua durante todo o filme, produzindo o que Guattari denominou de laminação dos processos de subjetivação,<sup>1</sup> ou seja, uma tendência ao achatamento das subjetividades sempre que se toma como referente uma visão universalista acerca dos modos de existência.

Em alguns momentos se tem a impressão de que este achatamento dos indivíduos se dá pela proibição da expressão (onde não se pode falar sem autorização, como é lembrado a Mc'Murphy), mas a verdade é que as forças repressivas aparecem no filme, ao contrário, forçando os sujeitos a se exprimir.<sup>2</sup> Entretanto, o falar que é agenciado no hospital se refere apenas ao plano discursivo: da palavra à palavra e não do silêncio à palavra. Entulhados com as ladainhas institucionais, trespassados de palavras-verdades e forçados a dizer, os personagens parecem secundarizar o processo de enunciação.<sup>3</sup> A voz de auto-referência ou das singularidades acaba sendo calada, não tanto porque se faz uso da repressão (como nas sociedades disciplinares desde o século XVII até início do século XX), mas porque a homogeneização dos códigos se faz presente (como nas sociedades contemporâneas de controle).<sup>4</sup>

A laminação dos processos de subjetivação está, portanto, vinculada a esta redução do falar, que, por sua vez, está intimamente relacionada à redução do ver. No filme, ver diz

respeito somente à vista, pois há uma secundarização do conjunto das experiências perceptivas presentes no mundo dos afectos ou do invisível, uma vez que os complexos multissensoriais<sup>5</sup> acabam tendo o poder de limitar o olho à percepção do campo que ele alcança: o visível e as representações. Portanto, Mc'Murphy logo vai se dar conta de que o problema não é tanto fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer.<sup>6</sup>

Interceptados pela sobrecodificação, os internados no hospital não buscam o “peculiar”, como tão bem é mostrado na cena em que um personagem afirma querer “especular a própria existência” enquanto seus colegas dizem que isso é uma “crudição”, ou seja, um saber mais vasto e variado<sup>7</sup> pouco acessível a quem não quer aprender nada, como é lembrado ao grupo ao final daquela discussão.

No decorrer do filme, vamos perceber que tais capturas do ver e do falar tornam os personagens incapazes de conceber o que é desprovido de uma intenção/moral. Trata-se de um jogo de cartas marcadas, como adverte Mc'Murphy, onde as regras são demarcadas pela repetição maçante das atividades, pelo desinvestimento da ociosidade, pelo exercício de vigilância, pela captura-sequestro dos corpos. Assim, se transforma a intensidade em intenção como tentativa de defesa contra a estranheza das sensações e ameaças das flutuações intensivas e múltiplas<sup>8</sup> presentes quando se especula a própria existência.

É neste sentido que no setting das sessões grupais as lembranças vão ser ruminadas num incessante ressentimento, as palavras vão dizer o já dito ou o que o outro deseja escutar. Com isso, as palavras enlatadas evitam a presença do sem-forma e a vizinhança com a Desrazão, ou seja, com tudo aquilo que foge da razão carcerária.

### **O confinamento da Desrazão**

Pode-se afirmar, portanto, que o filme demonstra que na modernidade, mais do que excluir e confinar a Loucura, busca-se explicar e silenciar a Desrazão. Este aprisionamento da Desrazão se dá em “manicômios mentais”, expressão utilizada por Pál Pelbart<sup>9</sup> para designar esta estratégia de controle social vigente nas sociedades pós-disciplinares. Desde que os manicômios mentais possam, perfeitamente, substituir as paredes do asilo, a maior questão cultural enfrentada por Mc'Murphy e os demais internados no hospital se constituiu no que Jacques Derrida<sup>10</sup> denomina de “timpanização” no sujeito moderno: torná-lo oblíquo (transversalizado, como referem Deleuze e Guattari), a fim de que, aumentando sua superfície de vibração, fosse ampliada sua permeabilidade para o não-estratificado, a Desrazão.

E é justamente a problematização da surdez que vai mobilizar Mc'Murphy no encontro com o índio, quando, desestimulado pelo atendente (“Porque fala com ele? Não ouve nada!”), mesmo assim busca agenciá-lo para um outro tipo de timpanização que não seja a da loucura.

### **Quando o tímpano é arrombado**

Conforme Pál Pelbart,<sup>11</sup> a loucura pode ser entendida como um processo de timpanização excessiva. Trata-se de uma ruptura dos tímpanos que não traz a acuidade mas a surdez, o que permite definir a loucura como uma dis-tensão, um destampo de um gargalo subjetivo, expelindo e vazando como um tímpano arrombado, que já nada filtra, nem amortece ou faz ressonância. É assim que na loucura não há o consolo de uma forma, a promessa de uma consistência. Tudo vira corpo. Segundo o autor, é justamente isso que acarreta a falência do sentido ou a queda na profundidade. Desta forma, enlouquecer é o colapso, feito o conto de Kafka, em que o personagem quanto mais cava a terra para se proteger do exterior (como o paciente “voluntário” que permanece no hospital), mais encontra o abismo.

É neste sentido que o diretor do filme não vai apresentar o louco como portador de um saber ou de um poder, como se poderia supor numa visão romântica da loucura. Forman nos mostra a loucura de forma muito semelhante à descrita por Pál Pelbart, ou seja, como um sem-fundo, um sem-teto, uma espantosa combinação de paralisia e aceleração, sufoco e vertigem. Em outras palavras, nos apresenta personagens que tão Dentro estão do que é sem-forma, que ficam incomunicáveis (“surdos-mudos”), enclausurando a Desrazão justamente quando se entregam a ela de forma mais total.

Entretanto, através do personagem Mc'Murphy, vamos também entendendo que a loucura não é a única forma de manifestação da Desrazão: há outros modos privilegiados de exposição ao caos, de construção de linhas de fuga ao agir normativo. Por isso é que se pode afirmar que Forman não está propondo a aura da loucura ou a liberação do louco, mas dando lugar ao pensamento da Desrazão, isto é, a uma modificação nos modos de subjetivação ocidental.

Agenciados por Mc'Murphy, os ditos loucos se colocam diante das possibilidades de pensar a insubordinação a uma sobrecodificação que os modeliza e os serializa naquele “braço” da sociedade moderna de controle: uma subjetividade subversiva,<sup>12</sup> regida não mais pelo critério moral, o “dever ser” da razão, mas pelo critério vital, que parte do “se pôr a ser”. Assim, este agenciamento no manicômio pode ser considerado uma proposta

de desinstitucionalização, aqui entendida não apenas como uma crítica civilizatória ao confinamento e à estigmatização do doente mental, mas como uma mutação cultural a favor da diferença e subversiva a todas as práticas excludentes e de intolerância à Desrazão. Isso ressignifica a desinstitucionalização muito além de um projeto social exclusivo ou subordinado à luta antimanicomial, por exemplo, na medida em que inclui iniciativas múltiplas de reapropriação dos meios de criação social.

### Construindo linhas de fuga

Mc'Murphy vai, assim, construindo linhas de fuga que pouco têm a ver com planos de se evadir do hospital (tanto é que os ditos loucos não fugiram mesmo quando as oportunidades sugeriram isso). Linhas de fuga aqui é no sentido de escapar do código, produzir o real, criar vida.<sup>13</sup> Para isso, ele vai propor o jogo coletivo, isto é, a reconstrução das modalidades do ser-em-grupo. “Vê essas outras pessoas? São de verdade. Não posso lhe dar uma carta, não é sua vez”, lembra ao jogador que tenta se antecipar. “Gosta de olhar as cartas dos outros?”, indaga ao jogador quando este espia o jogo alheio. “Poderia abaixar a música para que alguns possam conversar?”, solicita aos enfermeiros alheios à diversidade grupal. “Ela faz gato e sapato de vocês”, adverte ao grupo sobre as manobras da enfermeira-chefe. “Jogou a bola na cerca. Não há ninguém lá...”, sugere ao desligado companheiro no jogo de basquete.

Incidiosamente, ele vai propondo o que Guattari denomina de dessegregação das relações:<sup>14</sup> a desmontagem do caráter repetitivo e vazio de um estilo de existência para a composição de novas relações consigo mesmo e com os outros. Trata-se de uma reapropriação do sentido da existência através da desmontagem das estratégias de captura da vida, num trabalho de dobrar ou recriar a regra, de instalar o estranho no ninho.

Uma cena privilegia a observação disso: a mudança do horário de trabalho para assistir ao jogo. Vamos observar neste momento uma discussão emblemática do embate entre as forças de homogeneização e as forças de autoprodução:

- Estás pedindo uma mudança numa rotina muito bem planejada.
  - Uma mudança não faz mal, variar um pouco é bom.
  - Alguns aqui demoram para se adaptar à rotina. Podem ficar perturbados se for mudada.
  - Dane-se a rotina, voltamos a ela depois.
  - Que tal uma votação para que a maioria decida?
- A votação é feita e Mc'Murphy perde em sua proposta de mudança, mas diz: “Eu

tentei, não? Ao menos eu fiz”. Com isso, ele vai dando mostras do que é o “se pôr a ser”: experimentação e ensaio tecendo o acontecimento.

Afirmamos anteriormente que neste jogo coletivo, distintas máquinas se confrontam. A máquina de mutação de Mc’Murphy aquece o desejo, propõe ensaios: “Já dirigiu um barco antes? Pegue o timão”. “Aqui você não é louco, é pescador.” “Devia estar num conversível paquerando garotas e trepando. O que faz aqui?” Dessa forma, ele vai suscitando a dimensão criativa e autoposicionante dos loucos do hospital. As trocas múltiplas vão se sucedendo, oferecendo aos indivíduos possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se ressingularizar. Assim, o tempo deixa de ser vivido passivamente; ele é agido, orientado, objeto de mutações.

Em confronto com essa máquina de mutação, a instituição aperfeiçoa sua máquina de captura do desejo, que codifica cada vez mais todas as realidades para lidar com o estranhamento suscitado pelas diferenças que se engendram naquele ninho. Dessa forma, a posição sexual, a relação com o corpo, a relação com os outros, o espaço arquitetônico vão sendo mais e mais esquadrihados, tentando impedir que os fluxos conquistem sua capacidade de brotar. Vemos em ação toda a potência de escalpo da instituição, uma espécie de dique apolíneo frente à torrente dionisíaca invasora. Maquinaria fascista que produz cristalizações: “Vai ficar aqui até que nós o deixemos sair”, diz a enfermeira, propondo uma rigidez que tranqüiliza os “voluntários”, mas também os converte em medrosos.

### **Novos modos de ver e de falar**

No entanto, resiste um modo de subjetivação subversiva, problematizando sem parar o que era naturalizado por todos: “Por que trancam o dormitório de dia e fins de semana?”, “Com que direito guarda nossos cigarros em sua mesa e nos dá um maço quando você tem vontade?” “Não sou criança. Esconde nossos cigarros como se fossem doces.” “Não gosto de tomar algo que não sei o que é.” “Se Billy não quer falar, por que o força?”

Pequenas problematizações, pequenas vitórias. Um certo modo de ver e de falar vai se modificando. Com as mesmas notas microsociológicas pode-se compor uma música institucional completamente diferente, nos lembra Guattari<sup>15</sup> falando sobre sua experiência com psicóticos no La Borde. É assim que também nós vamos nos animando no decorrer do filme. Como Guattari, “começamos a sonhar com o que poderia se tornar a vida nos conglomerados urbanos, nas escolas, nos hospitais, nas prisões, etc. se, ao invés de

concebê-los na forma de repetição vazia, nos esforçássemos em reorientar sua finalidade no sentido de uma recriação interna permanente”.

E Mc'Murphy continua animando a recriação: “Acordem... Os espíritos da noite estão aqui. O coelhinho da Páscoa existe”. A festa dionisíaca na instituição apolínea atinge seu clímax com esta convocação. Bebida, música, sexo, dinheiro circulam em meio a macas, soros, medicamentos e assépticos uniformes brancos. Vemos aqui a promessa de uma festa sem mediações, poder da manifestação espontânea, viagem ao fim da noite nos passos apressados de Mc'Murphy-Dioniso que traz consigo o vírus do trans e da atividade ambulatória.<sup>16</sup>

“Inacreditável”, expressa o atendente, pela manhã, ao se deparar com o cenário de ressaca da noite anterior...

### O duplo risco das linhas de fuga

Nas cenas subseqüentes vamos ver distintos processos se desenrolando com o choque do inusitado. Billy, por exemplo, é surpreendido na cama com a garota de Mc'Murphy. Um diálogo com a enfermeira anuncia um decisivo *round*:

— Não tem vergonha?

— Não, diz Billy, ovacionado pelos companheiros.

— O que me preocupa é a reação de sua mãe a tudo isso.

— Bem, não é preciso contar a ela, admite Billy, ensaiando escapar da infantilização e da culpabilização.

— Sua mãe e eu somos velhas amigas.

— Por favor, não conte a ela, implora Billy.

— Tinha que ter pensado nisso antes.

Nesta cena sentimos a ambigüidade e caotização vivenciadas por Billy nesse momento de composição/decomposição de territórios e códigos em sua vida. Desassossego insuportável, principalmente porque ele vai expressar que se sentiu “forçado”. Nessa ultrapassagem do limiar de desterritorialização parece lhe ter faltado suporte expressivo para que a ruptura vivida convivesse com as raízes da angústia e da culpabilidade inerentes ao desencaixe de uma totalização.

Tomado pelo medo, ele corta o pescoço, se suicidando. A morte<sup>17</sup> aparece aqui como um último gesto desesperado de insubordinação à vontade dominante: a liberdade absoluta, a grande recusa. Em outras palavras, a morte como extremo do poder onde o personagem estaria dizendo “cu mesmo decido quando morro”. Por outro lado, trata-se não só de se

libertar dessa dominação, mas também de libertar a morte do medo. Assim, morrer pode ser entendido como uma tentativa de controlar o medo da morte e do estranho de si mesmo. O suicídio de Billy seria, portanto, uma possível maneira de dominar o tempo, um gesto que revela sua impaciência com a morte e com o estranhamento, ou seja, com aquilo que provoca o colapso de todo e qualquer sentido. Matar-se, dessa forma, é engolfar o mais estranho de si mesmo, é querer que o futuro seja sem segredo, sem perigo.

Em resposta a esta última insubordinação de Billy, a enfermeira afirma que a melhor coisa é todos voltarem à rotina diária. Diante disso, Mc'Murphy tenta estrangular a enfermeira, asfixiá-la. A dramática cena possibilita visualizar o duplo risco a que estavam expostas as linhas de fuga durante o tempo todo do filme: de serem interceptadas pelas linhas duras ou de serem convertidas em linhas de destruição (de si mesmo, dos demais). Em outras palavras, a vida resumida no dilema: ou a aceitação do sistema ou o apelo à irrupção de uma violência exterior capaz de desarranjar o sistema.

Na animação do jogo coletivo, uma aprendizagem se fez necessária a Mc'Murphy: o que Guattari<sup>18</sup> denomina de microgestão dos medos, ou seja, o cuidado com o limiar de suportabilidade do desmanchamento de mundos. Especialmente no modo de ser da psicose, isso merece uma atenção pelo fato de revelar uma subjetivação que tende a se pôr em vertigem quando se coloca na tangente da finitude, tal como na fotografia quando fica evanescente demais por não conservar uma consistência própria suficiente.

Por outro lado, se pode constatar que nada nunca é superado; tudo permanece em suspenso, disponível a todos os reempregos e, assim, nenhuma situação é garantida porque depende da consistência de agenciamentos e de reagenciamentos.<sup>19</sup> Portanto, a necessidade de consistência e persistência nesta passagem ao ser é que leva Guattari<sup>20</sup> a referir que a questão não é “ir em direção a” mas a de procurar fazer com que as coisas partam dos próprios interessados. Ele adverte: “Que aqueles que queiram inovar e se abrir possam fazê-lo! Que aqueles que prefiram o imobilismo continuem em sua via, de qualquer modo jamais se fará com que mudem pela força”.

Mc'Murphy, entretanto, deu pouca escuta às palavras do “Chefe”, o índio: “Meu pai é bem grande. Fazia o que queria. Por isso, todos trabalharam nele. Da última vez nem os cães o reconheciam. Não digo que o mataram. Trabalharam nele como estão trabalhando em você”. Aqui a morte é vista não como um fato, pois, como sugere “Chefe”, sempre se morre, a morte está no meio e a cada instante como uma condição presente que destitui cada um do seu poder a todo tempo. No caso, é mais um morrer do que uma morte, é mais um rumor do que um fato.

Este abismo do presente onde sempre se morre e não se acaba de morrer foi experimentado em intensidade por Mc'Murphy, ele que sempre se colocava na tangente

da finitude, brincando com o ponto-limite. Entretanto, em comum com Billy a mesma idéia de impaciência diante de um tempo que não tem fim, tempo em que se sofre mas não se conquista o longínquo. Tempo do trabalho, em que se consoma alguma coisa, em que a vida é um desdobramento em seu contínuo fazer e desfazer. O descuido com esta concepção de tempo e de trabalho que nos mostra quanto somos perecíveis deixa Mc'Murphy vulnerável diante do último *round* que culmina com a sua lobotomia. É assim que o seu retorno à enfermaria nas condições de lobotomizado é uma visão intolerável ao "Chefe", que asfixia Mc'Murphy até a morte, com o travesseiro.

### A escuta das suaves batidas de tambores

Um pouco de possível, senão eu sufoco, referiu certa vez Deleuze<sup>21</sup> ao se perguntar até onde desdobrar a linha sem cair num vazio irrespirável na morte, como dobrá-la sem, no entanto, perder contato com ela, constituindo um Dentro co-presente ao Fora, aplicável ao Fora. Talvez se possa encontrar no percurso do "Chefe" algumas pistas sobre estas perguntas. Ele, que silenciosa e pacientemente foi construindo linhas de fuga até se sentir "preparado", como insistia. Processualidade que contemplava o capricho com a vida, a relação delicada de forças consigo, do poder de afetar a si mesmo.

Vemos em "Chefe" uma outra relação com a morte. Nele morrer é da ordem da incerteza, um morrer que não permite totalização nem dá descanso. "Chefe" parece ter percebido que a paciência pede outro tempo: tempo que não tem fim, que não tem limites ou formas. Tempo que evoca o estranhamento do longínquo, que diz sim ao desaparecimento e ao incomensurável que vai rasgando o sujeito. Trata-se de um consentimento na passagem, de uma abertura para a potência de estranhamento. A experimentação desta potência fez jorrar o que estava ali escorrendo em estreitos canos, feito o bebedouro erguido do solo pelo índio numa das cenas finais. Força potencial liberada.

Inicialmente tomado como "surdo-mudo" talvez "Chefe" tenha sido o personagem com maior escuta das flutuações intensivas e múltiplas para poder, a um tempo e no seu tempo, remodelar a subjetividade e abrir o pensamento. Corpo nômade que se deixou transversalizar, aumentando a vibração do tímpano sem, contudo, arrebatá-lo. É com este aprendizado que, finalmente, "Chefe" sai do hospital, saltando pela janela. O salto se revela aqui como princípio constitutivo do que vive, um conjunto dos movimentos do corpo e da alma em que a compacidade de ambos ganha leveza e autonomia ao dominar o medo.

Jorrar e saltar: figuras gêmeas da imagem de uma potência nômade que irrompe rebelde, imagem rústica de um Dioniso autophués<sup>22</sup>... Salto do dançarino<sup>23</sup> que se abre à visão e à escuta a um horizonte movente e amplo como o vale que vemos ressurgir na tela, ao som de suaves batidas de tambores indígenas...

### Notas e referências bibliográficas

1. Félix Guattari e Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1989.
2. Gilles Deleuze, *Conversações*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, pp. 161-2.
3. Gilles Deleuze, *Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
4. Gilles Deleuze, op. cit. nota 2, pp. 209-26.
5. Gilles Deleuze, op. cit. nota 3.
6. Gilles Deleuze, op. cit. nota 2, pp. 161-2.
7. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.
8. Peter Pál Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
9. Idem, *ibidem*.
10. Peter Pál Pelbart, op. cit.
11. Peter Pál Pelbart, op. cit.
12. Félix Guattari, op. cit.
13. Suely Rolnik, *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo, Estação Liberdade, 1989, cap. IV.
14. Félix Guattari, *Caosmose*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, pp. 183-203.
15. Idem, *ibidem*.
16. Marcel Detiennc, *Dioniso a céu aberto*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
17. As diferentes concepções de morte aqui utilizadas foram inspiradas em apontamentos de aula de Peter Pál Pelbart, no Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica na PUC-SP, 1º semestre letivo de 1995. Tal referencial tem embasamento em Maurice Blanchot e Gilles Deleuze.

18. Félix Guattari, op. cit. nota 1.
19. Talvez esta questão seja pertinente de ser colocada, em especial aos trabalhadores de saúde mental no Brasil, que, na tarefa de construir instituições vivas e criativas em substituição ao modelo manicomial, não podem se esquecer de que isso leva um bom tempo para ser instalado e que as mutações culturais não podem ser regidas apenas por meio de portarias e circulares administrativas ou por palavras de ordem do tipo “Brasil, sem manicômios no ano 2000”.
20. Félix Guattari, op. cit. nota 14.
21. Gilles Deleuze, op. cit. nota 2.
22. Dioniso era adorado pelos trabalhadores da terra. Segundo Marcel Detienne (ver nota 16): “Um Dioniso elementar de quem se reconhece a presença em um simples broto, em um rebento enterrado no solo e que começa a crescer sozinho”.
23. Isto lembra a gestualidade de Dioniso, conforme lembra Marcel Detienne (ver nota 16). Dioniso é o deus que salta, o filhote de cabra em meio às bacantes da noite. “Saltar longe de” (*ekpêdân*) é o termo técnico do transe dionisíaco; quando a pulsão de saltar invade o corpo, arranca-o de si mesmo e arrasta-o irresistivelmente.