

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UNIRIO

Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Renata Caruso Mecca

DAR A VER O QUE ESTÁ AO LADO:

Política, Estética e Memória no Prêmio Arthur Bispo do
Rosário

Rio de Janeiro

2017

Renata Caruso Mecca

DAR A VER O QUE ESTÁ AO LADO:

Política, Estética e Memória no Prêmio Arthur Bispo do
Rosário

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Memória Social da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro para obtenção do título de Doutor
em Memória Social.

Área de concentração: Estudos
Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientadora: Profa. Dra. Diana de Souza
Pinto

Rio de Janeiro

2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

M486 Mecca, Renata Caruso
Dar a ver o que está ao lado: política, estética e memória no Prêmio Arthur Bispo do Rosário / Renata Caruso Mecca. -- Rio de Janeiro, 2017.
338 f.

Orientadora: Diana de Souza Pinto.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2017.

1. arte. 2. saúde mental. 3. memória. I. Pinto, Diana de Souza, orient. II. Título.

DAR A VER O QUE ESTÁ AO LADO:

Política, Estética e Memória no Prêmio Arthur Bispo do
Rosário

Renata Caruso Mecca

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do título de Doutor em Memória
Social

Aprovada por:

Profa. Dra. Diana de Souza Pinto, Orientadora, UNIRIO

Profa. Dra. Elizabeth Maria Freire Araújo Lima, USP

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida, UFRJ

Profa. Dra. Nilcemar Nogueira, SMC-RJ

Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias, UNIRIO

Profa. Dra. Josaida Gondar, UNIRIO

Rio de Janeiro

2017

Para Fe, Bola e Dim.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, à Professora Diana de Souza Pinto, sempre em prontidão para o que eu inventasse, com escuta e condução sensível, sua orientação foi uma verdadeira parceria.

Aos Professores Elizabeth Araújo Lima, Jô Gondar, Patrícia Dorneles, Denise Espírito Santo, Nilcemar Nogueira, Francisco Ramos de Farias e Marcus Vinicius Machado de Almeida pelas contribuições nas bancas de qualificação e defesa que me fizeram ver os possíveis mais potentes desse trabalho.

Aos Professores Eduardo Passos e Manoel Ricardo de Lima Neto pelos ensinamentos que fertilizaram as minhas idéias.

À direção do Conselho Regional de Psicologia de São Paulo, em especial Elisa Zeneratto Rosa e Diogenes Pepe, por acolher o projeto de pesquisa e dispor de setores, serviços e ações para que ele se realizasse.

Ao Marcos Toledo, pelo trabalho cuidadoso de busca e organização dos arquivos referentes ao Prêmio Arthur Bispo do Rosário no CEDOC.

Aos meus pais, familiares e amigos, de quem me mantive distante nesses últimos tempos, agradeço a compreensão e o suporte de sempre.

Aos colegas professores e estudantes do Curso de Terapia Ocupacional da UFRJ pelo apoio para que eu finalizasse a tese.

Aos amigos Marcia, Roberta, Frank, Denise, Tamara, Cláudia, Joana, Júnior e Sheila que me fizeram companhia em momentos distintos nesse trabalho por vezes tão solitário.

Aos autores de obras concorrentes e finalistas do VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário, cujas invenções moveram esse trabalho.

E, principalmente, aos companheiros membros da comissão organizadora (gestores) e jurados do VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário, por me permitirem pertencer e me ensinarem a pesquisar coletivamente.

*Democracia, não me deixe
sou peixe que fora d'água
se queixa, morre de mágoa, aiê;
democracia não se dita
maldita seja se dura,
palpita pela doçura.¹*

¹ Estrofe da canção “Democracia” de Tom Zé.

RESUMO

MECCA, R. C. **Dar a ver o que está ao lado**: política, estética e memória no Prêmio Arthur Bispo do Rosário (Tese de doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017, 327p.

Desde a Reforma Psiquiátrica no Brasil, surgiram muitos grupos artístico-culturais na saúde mental que contribuem para a participação sociocultural da população envolvida. Esta pesquisa buscou compreender como um prêmio específico para este segmento participa do processo de construção de memória das produções artísticas na interface das artes e da saúde mental, ao dar a ver as formas de arte que estão ao lado do circuito das artes, e também os modos inventivos de recebê-las e significá-las que estão ao lado das formas habituais de categorizá-las numa perspectiva utilitária para fins terapêuticos ou sociais. O método da cartografia foi utilizado para acompanhar o processo de construção de uma edição do prêmio e seguir os fluxos de crença e desejo que se presentificavam nos atores produzindo: estratégias de gestão para combater a estigmatização das obras e fomentar a participação sociocultural dos autores; e critérios de seleção das obras nos quais se confrontavam diferentes visões sobre arte em sua relação com a loucura. Os dados produzidos resultaram em duas tendências de memória: militante e inventiva. A primeira evidencia-se no modo como jurados avaliaram as obras tencionando por uma lógica de continuidade entre as formas sensíveis e uma esperada mudança de comportamento da sociedade em relação à loucura; e no modo como gestores engendraram estratégias que tendiam à criação de espaços próprios para a arte de pessoas em sofrimento psíquico. A segunda evidencia-se na construção de critérios que dão lugar a produções inventivas que alteram o mapa do sensível e elidem a categorizações que as destinam à função terapêutica ou anti-estigmatizante; e na criação de estratégias para que essa arte pudesse ser vista para além da loucura ou do serviço a uma causa social.

Descritores: arte; saúde mental; memória.

ABSTRACT

MECCA, R. C. **Highlighting what is on the sidelines:** politics, aesthetics and memory in the Arthur Bispo do Rosário Award (Doctoral Thesis). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017, 327p.

Since the psychiatric reform in Brazil, many arts and culture groups have emerged in mental health that have contributed to the socio-cultural participation of the mental health population. This research aimed to understand how an award that targets this segment can help create the memory of art works situated in the interface between art and mental health by highlighting art forms on the sidelines of the mainstream art world, and to understand the inventive ways used to embrace those forms of art and give them meaning, which are not the usual ways of categorizing them in terms of the utilitarian perspective of art for therapeutic or social purposes. The cartographic method was used to track both the development of one edition of the award and the flows of belief and desire experienced by the actors that generated not only strategies to handle and oppose the stigma attached to the works and foster the socio-cultural participation of their creators, but also criteria to select the works where different views of art and its relationship with madness were confronted. The data obtained revealed two memory trends: militant and inventive. The former trend is clear from the way the judges assessed the works, looking for logical continuity between the sensitive forms and the change expected in how society behaves towards madness, and from the way the award's managers devised strategies to create specific spaces for the art made by people with mental distress. And the latter is clear from the criteria developed to embrace inventive productions, and thus change the map of the sensitive form and eliminate the categorizations that assign to them a therapeutic or anti-stigma role, and from the strategies devised to allow this art to be seen beyond the scope of madness or of serving a social cause.

Descriptors: art; mental health; memory.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Etapas da construção do VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário acompanhadas pelo trabalho de campo	46
Quadro 2 – Listagem do corpus referente ao VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. RECEPÇÃO E DIFUSÃO DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS ORIUNDAS DO CAMPO DA SAÚDE MENTAL NO BRASIL.....	11
1.1 UM DIÁLOGO REABERTO.....	12
1.2 A RECEPÇÃO DAS OBRAS DA ESCOLA LIVRE DE ARTES PLÁSTICAS DO JUQUERY E DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE.....	17
1.3 MUDANÇAS NA SENSIBILIDADE E BORRAMENTO DAS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E CLÍNICA REORIENTAM A RECEPÇÃO.....	22
1.4 INICIATIVAS DE FOMENTO E DIFUSÃO DAS PRODUÇÕES NA INTERFACE ARTE E SAÚDE MENTAL NO CONTEMPORÂNEO.....	30
1.5 SAÚDE MENTAL E POLÍTICAS CULTURAIS.....	37
2. MÉTODO.....	42
2.1 DA OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE À CO-PRODUÇÃO DO PRÊMIO E DA PESQUISA.....	44
2.2 REGISTRO EM CADERNO DE CAMPO.....	51
2.3 ANÁLISE DOCUMENTAL.....	52
2.4 ENTREVISTAS SEMI-DIRIGIDAS.....	52
3. APRESENTAÇÃO DO CAMPO.....	54
3.1 HISTÓRICO DO PRÊMIO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.....	58
3.2 O VII PRÊMIO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.....	62
3.3 PROCESSO DE TRABALHO DO GRUPO DE GESTORES.....	65
3.3.1 Divulgação e manejo das inscrições.....	66
3.3.2 Organização das oficinas.....	68
3.3.3 Organização das exposições.....	70
3.3.4 Cerimônia de premiação.....	73
3.3.5 Pesquisa-intervenção e co-participação na pesquisa.....	74
3.3.6 Desdobramentos do Prêmio.....	78
3.3.7 Processo coletivo de gestão.....	79
3.4 PROCESSO DE SELEÇÃO DAS OBRAS PELOS JURADOS.....	80
3.4.1 Processo de construção conjunta do modo de trabalhar	85
4. DAR A VER O QUE ESTÁ AO LADO: POLÍTICA, ESTÉTICA E MEMÓRIA	93

4.1	POLÍTICA.....	97
4.2	ESTÉTICA.....	107
4.2.1	Experiência estética.....	112
4.2.2	Experiência estética, arte e política.....	117
4.3	MEMÓRIA EM FLUXOS.....	123
4.3.1	Memória militante e memória inventiva.....	136
4.3.1.1	Memória militante.....	137
4.3.1.2	Memória inventiva.....	141
4.3.2	Dimensões molar e molecular da memória.....	144
5.	DOS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DAS OBRAS PREMIADAS....	152
5.1	DE QUE MANEIRA VALORIZAR O MATERIAL HUMANO CONTIDO NA OBRA?.....	159
5.1.1	Hesitação 1: experiência pessoal; experiência comum.....	160
5.1.2	Hesitação 2: loucura idílica; loucura mundana.....	176
5.2	NESTE CONCURSO, IMPORTA A QUALIDADE TÉCNICA DOS TRABALHOS?.....	185
5.2.1	Hesitação: qualidade técnica; inovação nas linguagens.....	190
5.2.1.1	Interferência 1: inovação na linguagem advém da exploração das técnicas.....	191
5.2.1.2	Interferência 2: trabalhos em conformidade técnica carecem de qualidade estética.....	194
5.2.1.3	Interferência 3: o autor cria técnicas ao inovar as linguagens artísticas.....	197
5.3	PREMIAR UMA ARTE REPRESENTATIVA DO UNIVERSO DA SAÚDE MENTAL?.....	204
5.3.1	Hesitação: criatividade espontânea, estética própria das oficinas de arte na saúde mental; investimento na poética e na formação do artista.....	207
5.3.1.1	Interferência 1: oposição e adaptação entre arte expressiva e criação intencional – brincar e inventar mundos.....	208
5.3.1.2	Interferência 2: agregação branda entre autoria individual, processos de experimentação, produção coletiva.....	221
6.	DAS ESTRATÉGIAS DE GESTÃO DO PRÊMIO.....	237
6.1	COMO COMBATER A ESTIGMATIZAÇÃO DAS OBRAS E DE SEUS AUTORES?.....	239
6.1.1	Hesitação 1: jurados são do campo da arte; gestores são do campo da saúde mental	241
6.1.2	Hesitação 2: A quem se destina o Prêmio? Usuários; artistas; todos	256
6.2	QUAL O SENTIDO DE PREMIAR?.....	278
6.2.1	Hesitação 1: finalistas; colocados.....	279

6.2.2 Hesitação 2: arte como produto; arte como processo.....	287
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	301
REFERÊNCIAS.....	315
ANEXOS.....	326

INTRODUÇÃO

Na atual política pública para a saúde mental, o trabalho de interface com a arte e a cultura é expressamente reconhecido pelo seu potencial de transformação. A mudança do modelo de atenção em saúde mental propõe a elaboração de novas referências conceituais para a questão da “loucura”, a sustentação da idéia do protagonismo e cidadania de usuários e familiares, e a construção de um novo lugar social para a população assistida. Desta maneira, é uma política que fala diretamente à cultura que é componente essencial ao processo de reforma (GALVANESE, 2010).

A Reforma Psiquiátrica no Brasil tem como marco a Lei 10.216² de 06 de abril de 2001 que dispõe sobre os direitos e a proteção de pessoas com transtornos mentais, além de estimular o tratamento em regime comunitário e não hospitalar (AMARANTE, 2008). A rede de serviços tem como eixo central os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), que são equipamentos de atenção territorial em saúde mental cujo objetivo é oferecer, além do acompanhamento clínico, a inclusão social e o exercício dos direitos civis dos usuários. Têm valor de dispositivo estratégico para a Reforma Psiquiátrica Brasileira, pois possibilitam a organização de uma rede substitutiva ao hospital psiquiátrico.

A perspectiva de intersecção entre as políticas públicas de saúde mental e de cultura é vinculada a atividades de geração de renda e manifestações artísticas e culturais nos CAPS e Centros de Convivência (CECCOs); e às ações de interface com o Ministério da Cultura, com destaque para: os Pontos de Cultura, alguns deles localizados nos serviços de saúde mental; ações culturais nas unidades básicas de saúde; a formação de redes de cultura e saúde; e o fomento de atividades autônomas também fora do âmbito dos serviços. Isto demanda ações em espaços externos ao campo clínico e articulações intersetoriais, voltadas à promoção do acesso físico e social dos sujeitos da atenção aos eventos e serviços culturais. Além de políticas culturais que possam potencializar, fomentar e difundir as produções.

² Acesse a lei 10.216 em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110216.htm>. Para mais informações sobre esta lei, vide: DELGADO, P. G. G. Saúde Mental e Direitos Humanos: 10 anos da Lei 10.216/2001. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 63, n.2, p. 114-21, 2011.

Desde que as práticas de atenção psicossocial se firmaram como paradigma para a política pública em saúde mental no país, surgiram muitos grupos artístico-culturais desenvolvidos por iniciativas de artistas autônomos ou de práticas dentro dos serviços de saúde mental que passaram a configurar um novo momento da relação loucura e sociedade.

Um conjunto de produções artísticas nas mais diferentes linguagens pôde se estabelecer nesta zona de fronteira através de projetos culturais que tinham como princípio promover a ampliação do universo de trocas sociais, da circulação social, do acesso a bens e direitos e o exercício da cidadania para uma população há muito desprovida de seus direitos fundamentais. Projetos como o coletivo carnavalesco o “Tá pirando, pirado, pirou!”, do Rio de Janeiro, e o “Coral Cênico Cidadãos Cantantes”, de São Paulo, surgiram no contexto das instituições de assistência em saúde mental e migraram para espaços culturais, tornando-se abertos a todos que se interessassem pelas propostas. Isto se deu em função de um processo de desenvolvimento que contemplava a heterogenidade e a produção estética a partir do encontro das diferenças, e de emancipação a partir do fomento e da articulação com setores da cultura.

Nesse contexto, foi possível acompanhar processos de desinstitucionalização da clínica em que o uso que se fazia da arte foi sendo deslocado do lugar de recurso terapêutico, projetos foram construindo estratégias de saída do âmbito da saúde e das instituições de cuidado e começaram a fazer parte do circuito cultural das cidades. E, assim, as pessoas que deles faziam parte foram sendo consideradas produtoras de cultura.

Contudo, mesmo em CAPS onde é tratada por profissionais e coordenadores dos serviços como valor, a arte parece não ser compreendida como campo de saber. A formação artística ou cultural não parece questão colocada no âmbito profissional. Na maior parte dos serviços, o recurso artístico ainda é utilizado predominantemente com fins terapêuticos e de modo superficial no que diz respeito ao entendimento destas experiências como produtoras de linguagens e à sua valorização estética (TAVARES, 2002; GALVANESE, 2010; AMARANTE et. al., 2012).

Ao longo da história, a valoração artística das produções realizadas por pessoas em sofrimento psíquico foi sendo construída, em meio a um campo de forças, a partir de

um deslocamento e extensão no que se entendia como arte para abrangê-las em seu interior, mesmo que inicialmente categorizadas como arte bruta, arte de loucos ou arte incomum. Houve uma mutação na sensibilidade contemporânea e uma transformação na crítica de arte sobre as produções que se davam fora do espaço institucional da arte (LIMA, 2009).

As manobras de corrosão e ruptura com categorias como unicidade, acabamento, autonomia e harmonia que identificam a arte como obra acabada e sacralizada e que chegam ao seu limite nas linguagens da arte contemporânea, possibilitam um alargamento da arte que nos coloca diante de uma dificuldade de sustentação dos limites distintos entre arte e vida e de designação do valor artístico das produções pautado em cânones rigidamente estabelecidos. Diante disso, habitar as fronteiras entre os domínios da arte e do cotidiano; da arte e da saúde; da saúde e da cultura parece-me bastante fecundo (MECCA, 2008).

Lima (2006) coloca que frequentemente numa prática de saúde construída na interface com o universo da arte, não só estamos diante de produções que utilizam a matéria e a linguagem da arte, como, muitas vezes, produzem rupturas nesta mesma linguagem. Constituem momentos privilegiados em que a arte, a loucura, a saúde e a precariedade se conectam, colocando em cheque os limites entre a arte e não-arte, entre a arte e a vida, associando-se de maneira fecunda à pesquisa que alimenta a arte moderna e contemporânea.

Os projetos culturais que surgiram desde a Reforma Psiquiátrica e ganharam visibilidade a partir dos anos 90 criam novos territórios de trânsito e de troca, tocam dimensões estéticas, éticas, técnicas, culturais e políticas, trabalhando para a construção da cidadania cultural e de participação da população atendida. Produzem um amplo movimento no qual a experiência da alteridade mobiliza afetos e iniciativas, implicando sobretudo uma mudança da sensibilidade coletiva (CASTRO et al., 2016).

Estudar a memória das produções artísticas oriundas deste campo de práticas é também, a meu ver, um estudo que aborda a linguagem, compreendida como instrumento que constrói realidades (PINTO, 2011). Pois estas produções, justamente por não se ater a um domínio estrito, nos reposicionam diante de questões fundamentais do campo da saúde e da arte, produzem novos discursos e novas práticas alimentadas

pela experiência fronteiriça e dinamizam processos de subjetivação e o debate sobre a diversidade cultural.

Desde o início dos anos 2000, com a incorporação do ideário da Reforma Psiquiátrica na construção de políticas públicas de Saúde Mental, foram realizadas mostras e prêmios específicos para este campo artístico-cultural, marcados pela noção de cidadania e de participação sociocultural desta população. Alguns organizados por secretarias municipais de saúde, conselhos regionais de psicologia ou organizações sociais locais e um deles em específico, O Edital “Loucos pela Diversidade”, pela iniciativa de uma política pública do Ministério da Cultura - MinC em parceria com a Fiocruz. Estes editais, prêmios e mostras, que fizeram e fazem parte desse trajeto, colocam esta produção em evidência, investindo na multiplicidade de processos criativos e na pesquisa de linguagens artísticas inovadoras que surgem deste território.

O Prêmio Arthur Bispo do Rosário, foco desta tese, é organizado pelo Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRP-SP) e é destinado à produção em arte de usuários de serviço de saúde mental do Estado de São Paulo. Desde 1999, promove o fomento e a difusão desta produção no intuito de mostrar o que está ao lado da história da arte e combater formas de discriminação de seus autores. Como campo para esta pesquisa, acompanhei integralmente a 7ª edição do Prêmio, desde seu processo de organização e gestão até as etapas de avaliação, de seleção de premiados, bem como a cerimônia de premiação e os desdobramentos em elaboração e publicação de um catálogo³ e na organização de debates abertos ao público sobre temas correlatos a esta ação.

Realizei uma pesquisa que apontou para os efeitos que ações de difusão dessas produções artísticas podem produzir na direção da desinstitucionalização da loucura e da arte. Nesse sentido, considero que esta discussão se posiciona num tensionamento entre as forças do ativismo político da Reforma Psiquiátrica contra a hierarquização e a institucionalização do cuidado e as possibilidades de transversalidade que estas práticas de interface promovem, afirmando as diferenças e transformando o mapa do perceptível e do pensável.

Como o Prêmio Arthur Bispo do Rosário participa do processo de construção de memória das produções artísticas na interface das artes e da saúde mental? Nessa

³ Conselho Regional de Psicologia de São Paulo. **Catálogo VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário/** Conselho Regional de Psicologia de São Paulo. São Paulo: CRP SP, 2015.

pergunta coloco em ênfase o processo de construção da memória. Pretendo acompanhar um processo em que um tensionamento entre fluxos inventivos e disputas de sentidos se faz presente. Entre aquilo que faz destes projetos na interface arte e saúde mental inventivos e que, por isso, produzem uma porosidade na fronteira entre esses mesmos campos e assim tendem à transversalidade e as forças de captura que tentam enquadrá-los numa produção estratificada a um determinado segmento, arte de loucos, por exemplo, ou como produção diretamente vinculada a um efeito social esperado pelas iniciativas políticas da militância da Reforma Psiquiátrica.

Há, nesse tensionamento, uma disputa de sentido dos distintos atores por uma memória considerada oficial, e há também a propagação de desejos e crenças, a afetação que estas obras produzem em gestores, avaliadores e demais atores desse processo que os fazem apostar num futuro da relação arte e saúde mental, loucura e sociedade, e continuar inventando, propagando as memórias úteis a um processo de transformação social.

Cabe assim perguntar: Sob que circunstâncias e a partir de que vontade as obras premiadas foram escolhidas? Seriam escolhidas como representantes de um conjunto de práticas decorrentes da Reforma Psiquiátrica? Há ainda outra questão que me instiga que se articula ao acima exposto: em que medida a experiência estética integra o processo de produção e avaliação do Prêmio? Que visões relativas à arte e à loucura são evocadas e orientam este processo? De que maneira estas diferentes visões contribuem para o estabelecimento de critérios de julgamento das obras? Estariam os preceitos da Reforma Psiquiátrica antecedendo qualquer experiência de contato primeiro com as obras e se tornando o principal critério de elegibilidade?

Em que medida as obras e seus autores ainda se vêm ancorados em categorias identitárias que associam de maneira direta arte e loucura? Isso pode se dar em virtude de visões evocadas pelos atores envolvidos no processo ou ainda em razão da expectativa dos mesmos de que a recepção das obras produza transformações na relação loucura e sociedade. Nesse sentido, a antecipação da transformação nas visões sobre a loucura como um resultado esperado das obras a ser traduzido nas mesmas poderia se constituir como um critério de seleção? A transformação da relação loucura e sociedade e a experiência estética na relação com os trabalhos inscritos são questões que se conjugam ou se atravessam?

O problema a ser discutido é quando o processo de construção da memória está relacionado a uma nova articulação da Reforma Psiquiátrica para manter vivos seus valores, priorizando na seleção das obras temas e poéticas que abordam a relação arte e loucura em sua dimensão anti-estigmatizante; e quando a memória se faz por uma atualização de forças potenciais que promovem uma abertura a outros possíveis a partir de um deslocamento na sensibilidade que se dá pela experiência estética que se tem no contato com as produções artísticas participantes.

Chego, então, às questões fundamentais da pesquisa:

Em que medida o contexto do Prêmio influencia a elaboração dos critérios? Quais noções/ concepções sobre arte, loucura e sofrimento psíquico se tensionam e como elas operam no processo de gestão do Prêmio e de elaboração dos critérios de seleção das obras?

Quais estratégias são empregadas por esses atores no sentido do combate à estigmatização, da valorização e da legitimação desta produção enquanto arte e da construção da participação sociocultural da população envolvida?

Para debater estas questões, realizei um estudo de caso através do acompanhamento do processo de produção da 7ª edição do Prêmio Arthur Bispo do Rosário. Abordei a construção da memória das produções artísticas oriundas do campo da saúde mental pelos atores envolvidos ao evocarem referentes históricos e marcos culturais que condicionam a recepção e categorização desses trabalhos, bem como as ações de difusão e fomento. Nesse processo, os atores também evocavam distintos procedimentos empregados e dispositivos políticos empreendidos nas edições anteriores do Prêmio e, a partir disso, reconstruíam seus sentidos como um acionamento do passado em relação ao que se deseja construir no presente e ao que se espera das práticas futuras na interface arte e saúde mental (JELIN, 2001).

Trabalhei no campo da recepção estética, da leitura e da crítica sobre as produções na interface das artes e saúde mental por um público autorizado, uma vez que acompanhei as formas como os jurados elaboraram critérios de julgamento e os modos como fizeram as escolhas pelos premiados dentre tantos trabalhos inscritos. Investiguei se, através destes modos, eles consideraram as obras escolhidas como representativas do conjunto de produções realizadas no contexto da saúde mental ou como invenções que rompem categorizações que as associam diretamente a uma expressão da doença, ao

resultado de um processo terapêutico ou a um dispositivo destinado a modificar o estatuto social da loucura.

Também trabalhei no campo da gestão ao acompanhar a criação de estratégias pelos gestores para combater o estigma associado às obras e seus autores, para legitimar essa produção como arte, que tencionavam entre incorporar modos de funcionamento do sistema da arte e desconstruí-los, criando formas de dar visibilidade mais condizentes com a dimensão participativa e cooperativa característica deste campo de práticas de cuidado e invenção.

A partir desse trabalho investigativo, procurei captar o campo de forças em disputa que produzia uma memória dessas produções artísticas através de uma atenção itinerante que pousou sobre os momentos de aumento de intensidade das forças e seguiu seus movimentos em linhas que concorriam umas com as outras estabelecendo lutas, combinações e adaptações para firmar um determinado critério de escolha ou uma estratégia de gestão.

O caminho que trilhei na memória social se afasta da busca por representações instituídas pelo consenso, que são reiteradas por hábitos de preservação de uma memória autêntica e dominante, com base em quadros sociais estáveis. Esta linha de estudo da qual me afastei constitui uma referência importante que funda o campo da memória social e que tem em Halbwachs (2006) um expoente de destaque.

Encontrei na teoria de Gabriel Tarde (2000) a perspectiva de uma memória que permite alçar o plano intensivo dos encontros entre obras e atores, e atores entre si, que conjuga fluxos de desejo e experiências estéticas que deslocam identidades e engendram um campo de invenção permanente de formas de recepção desta produção. Sua teoria trata do modo como idéias, percepções, desígnios se associam a graus de crença e desejo e se propagam em fluxos de um indivíduo ao outro pela afetação que exercem e que, em consequente irradiação, ganham mundos. Esse processo ele denomina de imitação, que é a própria memória em ato.

A imitação é o prolongamento social de uma inovação que se propaga e tende ao infinito. Ao se propagarem, as inovações se interpenetram e se interferem mutuamente. Tarde chama esse encontro de invenção, a conexão de múltiplos fluxos que se irradiam e produzem um jogo cada vez mais variado de iniciativas (TARDE, 2000; VARGAS, 2000).

Diante do campo amplo e complexo da memória social, percorri trajetórias por afinidade teórica e também por uma busca de consistência para nomear as nuances do processo que acompanhava na construção do Prêmio.

“Dar a ver o que está ao lado” é o conceito de memória que conjurei ao longo do processo de pesquisa e que pôde ressignificar o próprio trabalho de cartografar a experiência. Diz respeito a colocar em jogo aquilo que a cultura por vezes tende a obscurecer. Baralhar uma ordem do sensível que organiza determinada forma de dominação e estabelece o que é digno de ser visto, o que é ouvido como palavra (portanto memorial e memorável) e o que permanece na invisibilidade e é ouvido como ruído (portanto imemorial e imemorável) (RANCIÈRE, 1996b). É um conceito que se associa diretamente à política e à estética da maneira como Rancière (2009; 2012) as compreende. A associação entre esses dois termos se dá ao longo de todo o trabalho desse autor ao debater a distribuição dos modos de fazer, dizer e de visibilidade que destinam um corpo ao seu lugar, e também o compartilhamento que reconfigura esta distribuição. Para o autor, a política contém nela mesma o componente estético, assim como a arte contém em si a política desde que promova esta redistribuição do que pode ser visto, dos modos de ver e de quem pode se fazer ver.

Procurei acompanhar o trabalho dos atores de dar a ver as formas de arte que estão ao lado do sistema e do circuito das artes, e também os modos inventivos de recebê-las e significá-las que estão ao lado das formas habituais de categorizá-las numa perspectiva utilitária para fins terapêuticos ou sociais.

A escolha do método cartográfico (KASTRUP, 2010; KASTRUP e BENEVIDES de BARROS, 2010; PASSOS e BENEVIDES de BARROS, 2010; KASTRUP e PASSOS, 2014) se adéqua a esta proposta de adentrar o plano do sensível, mapear o campo de forças que constitui este processo, e acompanhar a “processualidade do processo”. Assim, permite acessar o plano molar das representações que podem ser construídas e que produzem categorizações e destinos a essas formas de arte, mas que são representações contingentes que se negam a fixar-se e que levam em conta a existência do plano molecular de forças que as reagitam e as interferem, onde a invenção eclode como variação nos hábitos que produzem determinados modos de apreender a arte produzida por pessoas em sofrimento psíquico.

A pesquisa aborda uma relação entre arte e loucura pensada pelo movimento da Reforma em seu plano molar, na qual a relação entre as formas de recepção e os efeitos

na sensibilidade seria mais direta e direcionada pelos seus valores e princípios; e uma outra relação que é mais sinuosa, que não dá para prever, que se abre a outros possíveis e destrói todo o acordo apriorístico sobre o percebido. Dar a ver o que está ao lado pressupõe o tensionamento entre essas duas formas de relação.

Como objetivos da pesquisa, pretendo explorar o processo de construção da memória social das produções artísticas na interface arte e saúde mental pós Reforma Psiquiátrica através da iniciativa de um prêmio para este segmento, com ênfase em compreender: o modo como as diferentes visões de loucura e de arte operam no processo de elaboração de critérios; a implicação de uma suposta destinação e função social daquela arte e também da experiência estética como parte integrante do processo de avaliação e seleção das obras; e as condições de produção do prêmio investigado criadas em comparação e confronto com o *modus operandis* das edições anteriores e com o funcionamento do sistema da arte evocados pelos atores.

O processo da pesquisa resultou numa tese extensa. Isso se deu em razão de minha escolha por acompanhar o processo de construção da 7ª edição do Prêmio na íntegra, o que justificou a necessidade de fazer uma análise de todas as suas etapas. Além disso, a proposta metodológica de discutir a “processualidade do processo” em articulação com a complexidade das teorias dos autores da memória e da estética demandou um detalhamento dos conceitos trabalhados, uma descrição minuciosa das interferências e adaptações entre as visões em jogo e me mobilizou a trazer parte dos relatos das entrevistas como um exercício do “dar a ver o que está ao lado”.

A tese está estruturada da seguinte forma, incluindo a introdução, as considerações finais, as referências e os anexos. No primeiro capítulo, abordo as formas de recepção e categorização de trabalhos artísticos realizados por pessoas em sofrimento psíquico sob um aporte histórico da experiência da crítica e do público brasileiro, a partir da pesquisa de textos teóricos de referência no campo. Em seguida, faço uma breve referência às relações entre a saúde mental e as políticas culturais, em específico sobre a criação de um edital de abrangência nacional para este segmento pelo Ministério da Cultura, como um marco histórico significante.

No segundo capítulo, abordo o método cartográfico em suas relações com o processo de memória empreendido pelos atores e com a experiência da pesquisa. No

terceiro capítulo, apresento o prêmio pesquisado, seus atores e seu histórico e o processo de trabalho em duas seções: uma sobre as reuniões dos gestores e outra sobre o processo de seleção das obras premiadas pelos jurados.

No quarto capítulo, exploro as concepções teóricas que orientam o trabalho de pesquisa e que foram utilizadas no processo de análise do corpus. O capítulo aborda uma pesquisa aprofundada da perspectiva teórica de Jacques Rancière sobre as articulações entre a arte e a política e uma investida vertical nos processos de imitação e invenção que conjugam a teoria da memória em Gabriel Tarde. Utilizo dessas referências para tratar da relação entre estética, política e memória como aporte para debater as questões de pesquisa mencionadas nesta introdução.

No quinto capítulo abordo o trabalho de elaboração dos critérios de seleção das obras pelos jurados, dividido em três categorias que correspondem às questões que emergiram durante o processo: “De que maneira valorizar o material humano contido na obra?”; “Neste concurso, importa a qualidade técnica dos trabalhos?”; e “Premiar uma arte representativa do universo da saúde mental?”. Da mesma maneira que o anterior, o sexto capítulo está organizado a partir das questões levantadas durante o processo de gestão do Prêmio: “Como combater a estigmatização das obras e de seus autores?” e “Qual o sentido de premiar?”.

1. RECEPÇÃO E DIFUSÃO DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS ORIUNDAS DO CAMPO DA SAÚDE MENTAL NO BRASIL

Para este capítulo realizei uma revisão bibliográfica de textos de referência na pesquisa da interface entre a arte e a saúde mental, com enfoque para a recepção das obras oriundas desse território por críticos e pelo público e a forma como foram categorizadas. Serão apresentadas visões sobre arte em sua relação com a loucura que entraram em cena pela leitura destas obras por atores do campo da arte e, em passagens mais rarefeitas, pelo público em diversos momentos históricos no Brasil. Este enfoque se dá no sentido de contextualizar os dados produzidos nas reuniões e entrevistas com os jurados do VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário. Ao expor seus critérios de seleção das obras premiadas, alguns deles enfatizaram os aspectos técnicos e formais; outros, a afetação, o impacto das obras sobre eles; outros levaram em consideração o contexto do Prêmio como uma temática a ser buscada pelas obras ou como justificativa para fazer uma leitura diferenciada daquela que seria feita em um prêmio do campo das artes.

Houve ainda aqueles que buscavam nas obras uma poética que se aproximasse da arte contemporânea; para outros, de uma estética proveniente de estados próximos à loucura, de uma estética “primitiva” ou “precária”; ou mesmo da poética do artista Bispo do Rosário. No debate entre eles, era possível entrever olhares sobre a arte, a loucura e a relação entre esses termos que eram evocados e reportavam a diferentes modos de abordar a arte realizada por pessoas com sofrimento psíquico ao longo da história como memórias em operação nessa materialidade discursiva.

Também abordarei brevemente práticas do movimento da Reforma Psiquiátrica para legitimar e difundir estas produções como produção de cultura a partir da iniciativa de prêmios e mostras para este segmento e para estabelecer, no campo das políticas públicas, um terreno favorável a intersectorialidade, o que resultou no direcionamento da política cultural desenvolvida pelo Ministério da Cultura a partir de 2005 para a saúde mental. Esta opção também se direciona a contextualizar os dados provenientes das reuniões e entrevistas com os gestores do Prêmio que, em sua intencionalidade militante, promoveram estratégias para a seleção, exposição e circulação das obras de

maneira a favorecer práticas intersetoriais e provocar um arejamento na malha da Rede de Atenção Psicossocial.

1.1 UM DIÁLOGO REABERTO

Lima (2009) investigou a relação entre a arte e a saúde mental do Brasil desde o início do século XIX, com a constituição das primeiras instituições asilares onde se inicia um mapeamento de um território em estudo no qual a arte ainda não era vista como instrumento terapêutico ou de apoio para concepções teóricas ou diagnósticas pela medicina mental, embora o campo da arte já se interessava por estados mentais alterados e suas possibilidades de criação. O estudo caminha por compreender as relações de atravessamento entre a psiquiatria, a arte e a psicanálise nas primeiras décadas do século XX.

Nesse momento, após quase dois séculos de silenciamento⁴, o diálogo entre a arte e a loucura ressurgiu a partir da iniciativa de artistas de se debruçarem sobre a alma humana ao voltar seu olhar para a produção dos loucos e de alguns pacientes internados em grandes manicômios que, de dentro desta região de isolamento e expressão silenciada, puderam fazer um movimento em direção à criação artística. Esta reabertura se vincula a importantes mudanças ocorridas tanto no campo artístico quanto no campo clínico em curso desde o final do século XIX numa perspectiva aberta pelo Romantismo.

A mentalidade romântica é marcada pelo desejo de evasão de uma sociedade insuportável, relacionado à insatisfação com o presente, à nostalgia de um passado primitivo e elementar e ao anseio de reintegrar-se a uma síntese cósmica num futuro

⁴ No Renascimento, a loucura estava presente em todas as esferas da vida cultural e sua relação com a arte se dava pelo fascínio pela experiência trágica da loucura como uma forma de saber. Ao longo do séc. XVII, esta forma de relação foi sendo ocultada por uma compreensão da loucura associada à incapacidade para o trabalho, à pobreza e à impossibilidade de viver em grupo. No séc. XVIII, a loucura silenciada nos espaços de internação era entendida como forma negativa da natureza positiva da razão. A arte passa a ser associada à paixão e à linguagem, experiências das quais nasce o desatino, e se separa das práticas terapêuticas, dando lugar ao trabalho estruturado como forma de incutir responsabilidade nos internos. (FOUCAULT, 1995 apud LIMA, 2009).

utópico. A retomada do ideário romântico no campo da arte revela-se no descentramento em relação aos cânones acadêmicos, na qual o valor da obra passa a estar vinculado à expressão da subjetividade do artista (FRAYZE-PEREIRA, 1995; LIMA, 2009; AVERSA, 2014).

Nesse momento, o interesse pela loucura como exterioridade em relação ao modelo de homem e pela qualidade de sua produção criadora encontra um território em que se associa a uma busca de novas formas de fazer arte e de operar nos limites da linguagem artística e do sistema de arte, “(...) ao que há de decisivo para o mundo moderno em toda obra, e também àquilo que toda obra comporta de mortífero, de constrangedor, de *desouvrement*” (LIMA, 2009, p.44).

Os movimentos de vanguarda artística do início do século XX contestavam a acumulação de capital que empobrecia a experiência humana e os valores burgueses moralizantes. Assim, a arte encontra a loucura em um lugar à margem da sociedade, expressando uma subjetividade humana indisciplinável. A arte realizada por loucos institucionalizados era considerada prenhe de forças expressivas e criadoras. Interessava ao movimento expressionista e surrealista e, especialmente a artistas como Paul Klee, André Breton e Max Ernst, as representações do mundo interiorizado, a riqueza imaginativa e onírica, as simbologias e os automatismos (FERRAZ, 1998; AVERSA, 2014).

A psiquiatria começou a se interessar pelas manifestações artísticas dos doentes mentais e as tomou como elemento na construção de um saber sobre os processos mentais, estados patológicos e métodos diagnósticos, sem refletir sobre os efeitos terapêuticos da arte ou sobre a configuração de uma linguagem. Muitas vezes este saber levou a leituras que reduziam o processo criativo à expressão de um temperamento doente e invalidavam o sujeito criador.⁵ Estes estudos encontravam na arte moderna uma via de diálogo e foram atravessados pela psicanálise em construção no início do século XX.

Inicialmente, a psiquiatria utilizava desenhos produzidos por loucos no intuito de auxiliar no diagnóstico, uma busca pela identificação das doenças mentais através do

⁵ Sobre este tema Lima (2009) refere como exemplo a leitura de Peregrino Jr. sobre Machado de Assis enquanto um caso clínico.

estudo dos vários estilos artísticos. Demonstraram um esforço para enquadrar cientificamente as produções figurativas dos doentes mentais. Nesse primeiro momento, a produção artística do alienado é vista apenas como um possível revelador de sua condição psicopatológica. Já os médicos Réja, Delacroix, Morgenthaler, Prinzhorn e Kretschmer buscaram entender os estados mórbidos por intermédio da vida e obra de grandes artistas que tiveram algum distúrbio mental, porém os trabalhos produzidos pelos doentes mentais ainda eram considerados como formas embrionárias de artes, já que não existia uma intenção consciente de elaboração artística, e esta era feita com técnicas pouco desenvolvidas (FONSECA; THOMAZONI, 2011).

A busca por conteúdos latentes presentes nas formas artísticas propulsionou artistas modernos a se contaminar com a arte de loucos, crianças e primitivos e a buscar daí novas formas de produção que dessem lugar à espontaneidade, e que se voltassem para o desvelamento da psicologia individual e coletiva (LIMA, 2009). Interessam-se pelo exotismo de culturas ditas primitivas, pela ingenuidade na pintura e por estados alterados de consciência que levassem o processo de criação a adentrar as esferas do inconsciente. A arte dos doentes mentais representava a utopia da experimentação estética, movida por uma necessidade de definir a vanguarda como antítese da ordem estabelecida. “O primitivo se referia a maneira espontânea, desordenada, arcaica, fruto de forças inconscientes ou espirituais que atravessava as produções dos loucos” (AVERSA, 2014, p. 149-150).

Se de um lado, esta aproximação levou a uma leitura da psicanálise aplicada na busca de encontrar estados patológicos em todas as formas de existência ou de fazer uma interpretação psicopatológica do artista, por outro, pôde abrir para uma leitura da psicanálise implicada que permite considerar o inominável, o invisível que entretece a matéria que será transformada pelo artista, “os buracos do irrepresentado, do que não é metaforizável” (FRAYZE- PEREIRA, 2005, p.328).

No seu limite, a primeira forma de leitura corroborada pela visão médica ajudou médicos e críticos de arte conservadores a fazer uma distinção entre os procedimentos escolhidos conscientemente pelo artista no processo criativo e aqueles determinados por seu funcionamento psíquico patológico. Esta ideia foi utilizada por críticos da arte como defesa em relação a um parentesco com as produções exteriores a ele e com uma

estética mórbida, própria de uma “arte degenerada”, que poderia desqualificar a obra, diferenciando arte e loucura em campos estanques⁶.

Por outro lado, a psicanálise é fecunda no pensamento e obra de artistas brasileiros como Mario de Andrade e Oswald de Andrade. Mario de Andrade, ao tentar conciliar a expressão da subjetividade do artista com o social, enfatizava que a técnica deveria ser condição de realização do lirismo e não sua negação. Oswald de Andrade reconhecia o primitivismo de que era composta nossa cultura nativa e propunha articulá-lo a cultura intelectual para produzir uma “poesia pau-brasil” (LIMA, 2009, p.90). Numa assimilação crítica da psicanálise, fazia uma resistência ao evolucionismo que colocava a infância, a loucura e as organizações sociais primitivas como estágios de menor desenvolvimento em relação ao adulto, branco, europeu. E permitia pensar a contaminação com o louco, o selvagem e a criança como disparadora de outras formas de existência (LIMA, 2009).

A forma como a obra de Qorpo Santo foi recebida por artistas e críticos no final do século XIX e início do século XX ecoa forças que mantinham produções na borda do campo artístico na invisibilidade ou, então, as associavam a um caráter mórbido e desregrado. Lima (2010) acompanhou a trajetória de Qorpo-Santo para inscrever seus escritos nos circuitos da cultura a partir da segunda metade do século XIX. Entre as várias tentativas de internação de Qorpo Santo, a autora observa que ele representou, para a sociedade da época, o personagem do louco “na vizinhança entre uma forma de existência patologizada e aquela que cria um plano de composição para circunscrever o caos que a ronda”, através de uma intensa atividade literária que resultou numa obra vasta, diversificada (entre textos jornalísticos, poesia e dramaturgia), vertiginosa e desconexa, capaz de perturbar qualquer organização e transcender sua época; além da persistente tentativa de aplicar sua reforma ortográfica e de publicar sua obra (p.439).

A autora enfatiza que Qorpo-Santo buscou um público futuro destinatário de sua obra, já que esta não tivera repercussão quando fora produzida, nem nas artes tampouco na psiquiatria. Apesar do interesse dos artistas modernos pela arte dos loucos, as ressonâncias entre a obra desse artista e as produções dos modernistas brasileiros

⁶ A este respeito ver a crítica de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti em 1917, em Lima (2009).

chamou menos a atenção dos artistas e mais a dos críticos do modernismo. Tal comparação foi por estes utilizada para depreciar as obras modernas, vistas como desordem, o que fez da obra de Qorpo Santo esquecida. Somente a partir de 1960, quando sua obra é revisitada, que uma outra forma de leitura pôde se dar, como veremos mais a frente.

Entre os artistas modernos brasileiros, Flávio de Carvalho é considerado o pioneiro a abrir caminhos para manifestações artísticas marginais ao organizar a “Semana dos loucos e das crianças”, em 1933. A exposição foi considerada um ataque à estética da Escola Nacional de Belas Artes e uma crítica aos valores disseminados pelo gosto da classe média (ANDRIOLO, 2005).

A partir do segundo pós-guerra, o movimento da Arte Bruta passa a dar voz e produzir valor para obras de artistas estrangeiros ao meio artístico profissional que produziam por iniciativa própria, e cujas obras apresentavam um caráter espontâneo, visceral e fortemente inventivo. A investigação do fenômeno “bruto” pelo artista francês Jean Dubuffet imprimiu em seu próprio trabalho artístico uma concepção humanística de estética, que valorizava uma criatividade extraída do fundo do próprio ser, que transgredia as imagens apresentadas pela cultura e refletia seu próprio desencantamento com as categorias tradicionais do campo da arte. Para Dubuffet, estes artistas realizavam o que ele considerava a função essencial da arte: a expressão de uma interioridade profunda que em contato com o espectador o faz rever a própria existência. (FABRIS, 1995; FRAYZE-PEREIRA, 1995; FERRAZ, 1998; LIMA, 2009).

Dubuffet intencionava uma crítica social quando discutia a ousadia do artista bruto em ser aquilo que todo homem poderia se desenvolver se não estivesse asfixiado pelas convenções de uma sociedade alienada e pelo mito do progresso e da razão. Com isso, legitimava como arte produções elaboradas de forma independente, original e desprovidas de qualquer condicionamento cultural, sob o signo de *art brut*. Entendia que essas produções eram a mais autêntica forma de manifestação artística justamente porque não eram movidas pela intenção de tornar-se Arte, mas que, diante do olhar de um público formado para entender como arte aquilo que se diz arte, ganhavam um estatuto de arte marginal.

Críticos seguiram esta linha de categorização para colocar nos termos *outsider*

*art*⁷ e *folk art* essas produções, o que as marcou com o estigma de estrangeiridade e não pertencimento ao campo artístico, como se fossem produções folclorizadas das minorias, loucos, negros e índios (THOMAZONI e FONSECA, 2011). Se por um lado, há a possibilidade do espectador se surpreender com o que vê e com o modo como vê o mundo e a própria existência, por outro, entende-se que essa conjunção, ao colocar em exposição essas produções artísticas sob a categoria de “não-cultura”, abarca também o risco de conter o outro confinado em sua diferença e de exorcizar o caráter subversivo e crítico das obras (FABRIS, 1995; FERRAZ, 1998; FRAYZE-PEREIRA, 1999).

1.2 A RECEPÇÃO DAS OBRAS DA ESCOLA LIVRE DE ARTES PLÁSTICAS DO JUQUERY E DO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

No Brasil, duas experiências marcantes ressoaram estas transformações na sensibilidade ocorridas desde o final do século XIX e ecoam até os dias de hoje nas produções e discussões na interface da arte e da saúde mental: a Escola livre de Artes Plásticas do Juquery, em São Paulo, e o Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX.

Em virtude de sua experiência como crítico de arte e músico, a principal contribuição do psiquiatra Osório Cesar ao criar a Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery (ELAP) foi transformar pacientes em alunos de arte e posteriormente em expositores de trabalhos em museus de arte moderna, sob a orientação de profissionais do campo da arte. A leitura que fazia das obras oscilava entre uma leitura psiquiátrica com colaboração psicanalítica (ao apresentar o artista através de uma anamnese médica) e uma leitura estética das obras. Em sua principal obra “A Expressão Artística nos Alienados (Contribuição ao estudo dos symbolos na arte)” de 1929, se dedicou a comparar as obras dos pacientes segundo exemplos extraídos do Juquery a

⁷ No caso, o termo *outsider art*, conjurado por Musgrave para a arte sem precedentes ou tradições, foi das poucas traduções admitidas por Dubuffet, já que, em sua resistência a qualquer categorização, passou a considerar a *art brut* não como uma coisa em si, mas um pólo, oposto ao da arte cultural (ANDRIOLO, 2010).

manifestações artísticas outras (arte primitiva, arte acadêmica e arte de vanguarda), compondo um quadro de classificação de estilos, e na sequência fez correspondências entre doenças mentais e sua suposta manifestação artística característica. Seguindo a ótica freudiana, entendia o estilo como conteúdo manifesto de uma significação latente que seria a parte íntima da obra, o verdadeiro sentido da inspiração artística, que somente ao artista interessaria, representando pensamento mágico e desejos individuais. Sua forma de leitura foi essencial para a implantação de novos modos de interpretação da arte no início do século XX, reorientando a posição de grupos no interior do campo das artes visuais (ANDRIOLO, 2003).

Interessou-se particularmente pela arte de vanguarda e, ao compará-la à arte dos alienados, não previa censurá-la. Considerava ambas manifestações de arte e por isso “sentidas por temperamentos diversos e reproduzidas com sinceridade” (ANDRIOLO, 2003, p.5). Aqui a proximidade com as vanguardas modernas foi tomada como elemento de valorização da arte produzida nos hospitais psiquiátricos, que ganhava “um estatuto de produção cultural” no discurso do próprio Osório Cesar, bem como dos curadores e críticos (LIMA, 2009, p.131).

Impulsionadas por essa aproximação, foram realizadas 20 exposições da ELAP em São Paulo e duas em Paris durante a década de 50. Na exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1951, os organizadores buscaram abordar a mostra por um viés estético, evitando expor características psicopatológicas das obras ou dos autores. Ressaltava-se no texto do catálogo que o museu pretendia revelar a sensibilidade estética dos autores, percebida no confronto entre diferentes concepções e simbolismos, pela variedade de estilo e técnicas. O texto apresentava as obras como realizações de “autênticos” artistas, que poderiam ser mais transitórias que a dos “normais”, porém estavam “rigidamente dentro das leis da estética” (FERRAZ, 1998, p.75).

Com exceção de uma delas, as críticas às exposições de 1954, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), e de 1955, no MAM e no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, versavam sobre o combate à “arte patológica”; as relações entre o devaneio, o real e a criação artística que naquelas obras se manifestavam com maior evidência e que eram de interesse de todos; o caráter onírico e supra-real que as aproximava das artes de

vanguarda e que, segundo críticos, tinha mais forte expressão na pintura dos loucos, visto que essas eram libérrimas de compromissos acadêmicos. O texto de abertura da exposição realizada no Hotel Atlântico em Santos, em 1955, trazia um guia de leitura das obras que as comparava às tendências artísticas modernas, ressaltando, no entanto, seu caráter espontâneo. Ferraz (1998, p.95) destaca comentários registrados pelos visitantes da mostra de 1956 na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, que consideravam os autores “grandes artistas modernos”; os trabalhos “verdadeiras obras de arte” capazes de confundir a noção de normalidade e que elogiavam o trabalho humano e social de Osório Cesar.

Na postura da maioria dos críticos das exposições da ELAP, o caráter espontâneo do processo criativo era positivado como procedimento que os artistas modernos buscavam e que nos ditos loucos acontecia de maneira natural, e não parecia se opor à intencionalidade consciente outrora valorizada pelos críticos conservadores do modernismo. No entanto, esta vertente conservadora que toma a criatividade consciente como determinante da legitimação de um trabalho como arte, e que a identifica como falta nas produções dos “loucos”, ainda irá ressoar na leitura de críticos das obras do Museu de Imagens do Inconsciente, como exposto a seguir, e de Bispo do Rosário nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, como veremos na seção 1.3.

Andriolo (2014) destaca uma ambiguidade no discurso de Osório Cesar: ao mesmo tempo em que expunha regularmente as obras como crítico de arte, promovia analogias com as vanguardas artísticas e se posicionava contra a idéia de arte patológica; em algumas de suas publicações em jornais “restringia o campo de recepção das imagens ao propugnar a primazia do olhar do psiquiatra, único capaz de compreender devidamente o significado” (p.97). Sua posição, por um lado, promoveu diálogos com o campo da arte e, por outro, estimulou as análises que enfatizavam o valor clínico das produções. Posição distinta da de Nise da Silveira que limitava sua interpretação ao domínio simbólico. Reconhecia o valor artístico das obras dos artistas de Engenho de Dentro, porém não cabia a ela sua análise estética, e sim aos críticos e ao público. Entendia que sua significação dependia das emoções suscitadas naqueles que as contemplavam.

A experiência de Nise da Silveira e do Museu Imagens do Inconsciente produziu

novos contornos na discussão da validação de trabalhos produzidos fora do campo artístico a partir das décadas de 40 e 50. “Entraram também em cena artista e críticos de arte que, na radicalização da proposta moderna de articular arte e vida, se aproximaram do território clínico de modo diverso daquele dos artistas modernos.” (LIMA, 2009, p.132).

Nise observou no ato de pintar a presença de uma pulsão configuradora de imagens e a manifestação de intensa exaltação de criatividade. Recorreu à psicologia junguiana para compreender esses fenômenos e sua concepção de símbolo como mecanismo psicológico que se transforma em energia psíquica. Entendia que a produção plástica ia além da representação distorcida de conteúdos reprimidos. Para ela, a produção de um símbolo era a produção de algo novo, que tem efeitos de transformação tanto na realidade psíquica interna, quanto na realidade compartilhada, revelando o movimento da psique, como sistema vivo, em direção à cura e à saúde. Segundo Lima (2009, p.157), encontramos aqui uma inversão importante, “a arte deixa de ser a expressão de uma subjetividade particular para ser instrumento de produção de subjetividade”.

O resultado foi um número abundante de produções que tinham o poder de interpelar o público, de produzir diálogo com as produções artísticas da época e um fértil debate no campo da crítica da arte. Um dos maiores responsáveis por buscar parcerias do trabalho com o campo da arte e organizar as séries de obras para exposições foi Almir Mavigner, cuja presença dava ao ateliê um caráter de verdadeiro espaço artístico.

A relação entre a obra dos artistas de Engenho de Dentro e os artistas de fora do hospital parece ter se pautado mais nas qualidades estéticas do que na idéia de expressão inconsciente, mesmo esta estando presente na leitura de Nise. Apesar de Nise não ter discutido o valor artístico dos trabalhos produzidos no ateliê (como fizera Osório Cesar), o agenciamento que promoveu com críticos e artistas, “possibilitou que alguns dos trabalhos realizados nos ateliês se desprendessem do rótulo de arte de loucos e que alguns artistas ali revelados entrassem para o rol dos grandes artistas brasileiros” (LIMA, 2009, p. 149).

Os críticos de arte se mantiveram mais atentos à produção de Engenho de Dentro

que os psiquiatras brasileiros. Mário Pedrosa criou o termo “arte virgem”⁸ para designar as produções dos artistas de Engenho de Dentro, uma arte que não leva em conta as convenções acadêmicas e expressa a vontade de arte presente em todo ser sensível. Dessa forma as diferenciava de arte psicopatológica e sublinhava o caráter espontâneo da criação e seu inegável valor cultural. Considerava esta experiência como das mais importantes do campo artístico brasileiro e estes artistas como portadores de uma nova visão, marcada pelo valor expressivo e a percepção quase pura.

O interesse de Pedrosa pela diferença, sua resistência aos constrangimentos impostos pelo mercado à arte e sua crença de que o que havia de mais autêntico na arte moderna advinha da descoberta de formas artísticas livres e primitivas, o aproximaram da experiência de Engenho de Dentro, ou foram fruto dessa aproximação (ARANTES, 2000 apud LIMA, 2009).

Abriu-se, a partir da iniciativa de Pedrosa, um debate no campo da crítica de arte sobre o valor artístico das obras de Engenho de Dentro. Na concepção de muitos críticos, o valor do trabalho terapêutico de Nise da Silveira era acompanhado de uma negação do caráter artístico das obras em defesa de uma arte dita verdadeira e com críticas à arte moderna que dessas produções se aproximava. Um dos principais expoentes dessa vertente da crítica era Quirino Campofiorito (DIONÍSIO, 2012). Nesse debate a defesa que Pedrosa fazia do caráter artístico dessas obras era também uma defesa da liberdade da arte em relação às restrições da arte institucionalizada e do direito de qualquer pessoa de contribuir com sua expressão para o universo cultural da sociedade (LIMA, 2009; DIONÍSIO, 2012).

Pedrosa entendia que a incompreensão do público e dos críticos diante dessas obras enraizava-se na própria conceituação de arte e na dificuldade de discernir o que é fundamental no fenômeno artístico. Em sua visão, não compreendiam a arte moderna, tampouco a arte de Engenho de Dentro, em virtude de um preconceito intelectual que implicava critérios clássicos centrados na idéia de *mimese* e um compromisso com uma racionalidade normalizadora.

⁸ A respeito dos conceitos e teorias que contribuíram para a concepção de “arte virgem” de Pedrosa, Motta e Dantas (2008) destacam que a Teoria da Gestalt, a Teoria da Evolução de Darwin, o fenômeno do “primitivismo” e a visão “romântica” de criação e de gênio orgânico formaram um contexto favorável à valorização de formas puras, “brutas” e “simples” pelo crítico no contato com as obras dos artistas de Engenho de Dentro.

1.3 MUDANÇAS NA SENSIBILIDADE E BORRAMENTO DAS FRONTEIRAS ENTRE ARTE E CLÍNICA REORIENTAM A RECEPÇÃO

As décadas de 40 e 50 apresentam uma importante inflexão no pensamento sobre as contribuições da arte para a clínica e sobre as relações entre arte e subjetividade (LIMA, 2009). Artistas concretistas articulados à experiência do Museu de Imagens do Inconsciente partem para uma produção que é fertilizada pelo entrecruzamento de duas vertentes da arte moderna: uma ligada ao expressionismo e ao surrealismo numa proposta de buscar no inconsciente a potência criadora; e outra ligada a uma racionalidade e busca pela objetividade e autonomia na arte, contrapondo-se a traços do romantismo. Lima (2009) enfatiza que o neoconcretismo recoloca a questão da expressão e do lugar da subjetividade na produção estética, numa crítica a tendência mecanicista da arte concreta como estratégia para libertar-se da herança romântica.

Nesse contexto, a ideia de que a arte é expressão de uma subjetividade dada chega ao limite, para compreendê-la como expressão de uma experiência de invenção de mundos que não é anterior a ela, mas que nela se faz, abrindo para múltiplas possibilidades de experimentações estéticas e clínicas. Produções da arte contemporânea passaram a ocupar um lugar de indiscernibilidade entre arte e clínica, como a experiência de Lygia Clark. Essas mudanças na sensibilidade foram necessárias para estabelecer outros parâmetros da recepção em relação às obras produzidas na borda do campo artístico no Brasil e, assim, poder acolher os escritos de Qorpo-Santo e, posteriormente, a descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário.

Na década de 1960, público e críticos fascinaram-se pelas peças de Qorpo-Santo, pois nelas viam um antiteatro que dissolvia todas as categorias dramáticas tradicionais e, em sua poesia, traços característicos da investigação poética e narrativa do modernismo, considerando-os precoces e ousados. Segundo Lima (2010), foram necessários cem anos para o engendramento de uma sensibilidade capaz de atrair-se pela forma rizomática da obra deste artista que comportava “um tipo de experiência-

limite, propondo e preparando uma relação cultural com aquilo que a própria cultura rejeita” (p. 445). Uma sensibilidade que ressoa a precariedade do tempo e do espaço e o retrato múltiplo e caótico da existência que naquela obra se encontra. E que também se dispõe, através da abertura desta obra que se faz convite, a participar do ato criador.

No entanto, do final da década de 60 e durante a década de 70, o regime militar promoveu um silenciamento e a deteriorização das coleções oriundas dos ateliês de hospitais psiquiátricos, que somente voltaram a ser expostas ao público no início dos anos 80 (ANDRIOLO, 2005). A obra de Bispo do Rosário também só pôde iniciar sua entrada no circuito da arte a partir desse momento.

Arthur Bispo do Rosário (1911- 1989) foi um artista sergipano que viveu e produziu por cinco décadas isolado do convívio social em instituições psiquiátricas. Sua obra foi revelada à história da arte brasileira, fase por fase, de uma vez só, plenamente concluída, na ocasião de uma reportagem realizada para a TV em 1980 sobre a Colônia Juliano Moreira, onde era interno. Bispo do Rosário empreendeu um intenso processo inventivo, produziu objetos, bordados, esculturas com materiais de uso comum do hospital e considerava sua obra um inventário do mundo para apresentar a Deus.

Ao entrar em contato com o artista e sua obra, o crítico de arte Frederico Morais se viu diante de uma produção em arte autêntica e comovente que pedia reflexão, e de “alguém que lutava contra o esquecimento, que queria narrar sua história de vida e assim carimbar sua identidade” (MORAIS; CORPAS, 2013). Após sua morte, Morais empreendeu um trabalho de conservação, catalogação, curadoria e análise da obra do artista que a aproximava da arte contemporânea. Referia-se a este processo como a invenção de Bispo como artista, pois até então sua obra não havia sido legitimada como arte, tampouco como “arte bruta”. Desde então, sua obra ganhou diversas exposições individuais, integrou mostras, e adquiriu repercussão internacional, incluindo o lugar de representante da arte contemporânea brasileira na 46^o Bienal de Veneza em 1995.

Como principal crítico da obra de Bispo do Rosário, Morais entendia que ela transitava com naturalidade pelo território da arte contemporânea, portanto buscou nesta interlocução os fundamentos de sua análise crítica e para travar alguns debates com demais críticos que não viam Bispo como artista, tampouco sua arte como arte contemporânea. Ao convocá-la, não deixou de dialogar com as idéias de Jean Dubuffet

e evocar uma concepção de arte alargada, também influenciada pelo pensamento de Mário Pedrosa. Em sua análise, a relação arte e loucura é pensada de maneira dialética: uma arte que vai além da loucura, pois engendra a si mesma, mas que também inclui em sua gênese a loucura, como modo de pertencimento ao mundo (MORAIS; CORPAS, 2013).

Na leitura do crítico, Bispo, em sua missão de inventariar o universo, que era também reaprender cada coisa existente, recria o mundo a partir de uma ordem absoluta, em que os elementos eram ligados de forma simultânea e não sequencial. Sua obra desmistifica tanto a arte quanto a loucura, bem como a dicotomia entre arte consciente e arte expressiva; entre disciplina e emoção⁹. É em si uma crítica ao estatuto da arte e do artista, já que questiona a idéia de que a criação artística é privilégio do artista e depende de um processo totalmente consciente e de conhecimento prévio de arte. Diferentemente dos artistas de Engenho de Dentro, Bispo criava em uma situação de total isolamento e em condições de penúria material e afetiva. Nesse sentido, sua obra é a afirmação da importância do ato criador para a dignificação do ser humano.

A aproximação que o crítico faz da obra de Bispo à arte contemporânea não se sustenta por argumentos de que Bispo teria a intenção de ser artista ou de revolucionar as linguagens artísticas¹⁰, e sim pelas manobras empregadas na formação das obras e pela vontade de arte inerente a elas. Morais compreende que a obra sobrevive ao autor e tem sua própria inteligência, criando significado a medida que dialoga com o mundo ao seu redor, o que independe de o artista ter essa intenção e conhecimento de arte.

Nos anos 80, muitas das exposições de obras de internos de hospitais psiquiátricos traziam ao lado das obras o diagnóstico dos pintores e um breve relato de caso. Duas das exposições dessa época destoaram dessa abordagem e integraram o corpus de pesquisas sobre as relações entre a arte e a loucura.

⁹ Morais critica veementemente a posição de críticos que afirmam não haver intencionalidade ou disciplina no trabalho de Bispo ou de Fernando Diniz. Assim como questiona o esforço de muitos críticos em negar a importância da biografia de Bispo para que sua obra possa ser considerada arte. Para ele, isto anuncia um preconceito com a arte “inculta”, pois é inegável que a obra de Bispo independe de sua biografia, porém o conhecimento desta ajuda a compreender sua opção pela arte e seu projeto estético.

¹⁰ Sobre esta questão, vide as críticas de Morais à leitura que Ferreira Gullar (2011) fizera sobre a tese de que Bispo é um artista contemporâneo e às afirmações de muitos críticos e artistas da época de que Bispo não poderia representar o Brasil na Bienal de Veneza em virtude de não ter “consciência de arte”, em Morais; Corpas (2013).

A primeira delas, “Arte e loucura – limites do imprevisível”, era composta pelas obras dos artistas da Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery e foi realizada em 1987 no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo. Ferraz (1998) não objetivou especificamente tratar na pesquisa da recepção das obras e sim da recuperação delas e da montagem do Museu Osório Cesar¹¹, que se pretendia ser um centro de convergência de documentações, abarcando tanto as artes plásticas, quanto objetos que compunham a história da instituição, mas também um espaço de formação artística. Por meio do discurso expositivo, o projeto do museu intencionava sensibilizar o campo da saúde mental para as características estéticas das obras, o que facilitaria também uma leitura mais próxima da linguagem pessoal de cada autor. Porém, na pesquisa, a autora citou como a exposição resultante deste trabalho fora recebida pelos críticos e jornalistas na época. No texto do catálogo, destaca a evocação do imaginário presente nas obras que transborda os limites conhecidos. Os textos publicados em jornais discutiam a polêmica de se colocar obras de doentes mentais no museu, a definição do que é arte e do que é ser artista, e a consistência daquelas obras enquanto arte. A autora destaca dois deles que diziam do aspecto perturbador da exposição, e que esta se configurava um desafio para os críticos, acostumados a compartimentar os trabalhos segundo estilo e seus conceitos sobre arte. A segunda delas, em particular, se tornou objeto de duas pesquisas sobre a recepção das obras pelo público e sobre a crítica em jornais da época: a mostra “Arte Incomum” (1981), integrante da XVI Bienal de São Paulo.

Interessou a Frayze-Perreira (1995) pensar a questão da loucura em relação à arte a partir da perspectiva dos receptores de uma exposição pública de “arte de loucos”, considerando um campo ambíguo de presença-ausência da loucura instaurado pelas obras e uma dupla cisão em relação a estas vivida pelo público. Este parecia não entender as obras de arte contemporânea e, quando se via diante de uma arte produzida por loucos, enfrentava o próprio distanciamento da loucura, porém o concomitante acolhimento por obras que lhe falavam de uma vida ameaçada pela exterioridade e que ainda resistia por força própria. O que significava expor obras de “não cultura” em uma Bienal de Arte? Seria a loucura ressignificada pelo olhar do espectador através da arte?

¹¹ O trabalho aconteceu de 1983 a 1987, com apoio da Coordenadoria de Saúde Mental do Estado, contou com a participação de museólogos e artistas. O Museu hoje está sob jurisdição da prefeitura de Franco da Rocha, onde se situa.

O curador da Bienal entendia “Arte Incomum” como ‘manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos, (...) formadores dos quadros “normais” da visualidade’ (p.41). Nesse sentido, as obras estabeleciam um confronto com um espaço cultural em que essa arte era considerada incomum, termo este frequentemente criticado pelos visitantes que a consideravam criação pura e, como tal, Arte. A ênfase da curadoria nacional da Mostra por Annateresa Fabris estava em distinguir os artistas incomuns dos ingênuos (ou “primitivos”) e, mesmo sendo a maior parte das obras provenientes de hospitais psiquiátricos, estas deveriam afastar-se de uma leitura psicopatológica e da produção estrita da arte-terapia. Sob a ótica proposta por Dubuffet, a curadora destacava o autodidatismo e a criação de mundos próprios (ANDRIOLO, 2010).

Na pesquisa de Frayze-Pereira (1995), os depoimentos dos espectadores entrevistados manifestam uma identificação e fascinação em relação às obras que sugerem a universalidade e o mistério da criação e mobilizam a necessidade de reformular seus conceitos de arte. A arte, como fenômeno intrínseco ao homem independente de sua condição de vida, se expressa na liberdade desses criadores e nas obras que transcendem a própria condição humana, vêm ao homem não se sabe de onde e seguem pedindo explicação. O artista adjetivado pela loucura é visto como inteligência de difícil acesso, interioridade profunda marcada pela pureza, espontaneidade e angústia, e descomprometido com a cultura convencional. Então, coube ao autor se perguntar se a incorporação dessas obras pela cultura não estaria a exorcizar sua potencialidade subversiva ou a afirmar que a opressão social não anula a força da criação.

O autor trabalha três categorias de temas abordados pelos depoimentos. A primeira refere-se ao fato das obras desses artistas nem sempre levarem o leitor a pensar imediatamente no estigma do doente mental, e sim numa liberdade intrinsecamente ligada à Vida que se conquista a partir de uma necessidade vital de invenção descomprometida com qualquer tradição. A segunda refere-se a um estranhamento que se articula entre distância e afinidade na relação com o Outro que pinta e que, além de pintor, é louco, intensificando uma relação já carregada de sentidos. Nessa relação, o leitor chega a interrogar as possibilidades daquilo que seus olhos vêem. A terceira discute que a comunicação dessas obras com o público se dá por uma retomada de uma

tradição mais antiga que a própria arte, a da percepção em seu inacabamento essencial. Há sempre um excesso do visível sobre o que se há para ver. Este inacabamento da obra a ser vista solicita ao leitor retomar o gesto que a criou e remete, pelo estranhamento nele suscitado, aos mistérios da Origem.

Conclui com uma crítica: ao ser incorporada pela cultura, a loucura corre o risco de cair no silêncio envolvida pela sacralidade de suas obras e seus artistas, e pelo discurso “asfíxiante” de *experts* do campo da arte que domestica a obra e envenena a sensibilidade dos espectadores. Portanto, é como ausência, isto é, “como a obra de arte que a expressão bruta se tornou”, que a loucura poderá “se tornar parte da vida daquele que, sem pré-concepção, vier a contemplá-la” (p.141).

A pesquisa de Andriolo (2010) corrobora com esta conclusão, já que textos nos jornais da época apresentavam posições muito menos porosas que as do público entrevistado por Frayze-Pereira e versavam sobre diferenças entre “primitivos”, “ingênuos” e “incomuns”¹². Alguns críticos entendiam que colocar artistas como G.T.O. e Poteiro¹³, que nunca haviam sido internados, junto daqueles dos hospitais psiquiátricos era uma temeridade. Outros alegavam que esses mesmos artistas, originalmente “primitivos”, foram transformados em incomuns para colocar em evidência os valores que os artistas dos hospitais alcançaram. Ou seja, essas produções carregavam um estigma que contaminava de maneira “indesejável” as obras que as acompanhavam e retomava na imprensa uma leitura psicopatológica, atestando a dificuldade de compreender a idéia de arte incomum. ‘A dificuldade estava em deslindar-se a dicotomia entre “ingênuos” e “loucos”, cujo resultado era a impossibilidade de conceber o valor artístico da obra de criadores populares cuja extrema expressão seria indicativa de loucura’ (p. 105).

O termo Arte incomum não se sustentou por muito tempo no campo da crítica de

¹² A idéia de “isolamento” da criação seria uma marca distintiva entre “ingênuos” e “incomuns”, dado que o primeiro grupo tomava por referência as técnicas tradicionais, já o segundo inventaria sua própria linguagem e técnica (ANDRIOLO, 2010; 2014).

¹³ G.T.O. (1913-1990) foi um escultor que viveu grande parte de sua vida em Divinópolis – MG. Trabalhava como vigia de um hospital e, incitado por um sonho recorrente, começou a entalhar na madeira. Produziu uma grande quantidade de obras, dentre elas uma série de “Roda da Vida”, sendo considerado um dos grandes artistas visionários do país. Antônio Poteiro (1925-2010), português radicado em Goiânia – GO, iniciou trabalhando com esculturas em cerâmica, posteriormente se dedicou à pintura, que abordava temas universais, histórias bíblicas, erotismo e festas populares. Ambos projetaram-se nacional e internacionalmente.

arte brasileira. Na Mostra do Redescobrimento, realizada na Bienal de São Paulo, em 2000, muitas das obras expostas em 1981 como incomuns foram deslocadas para o campo da “arte popular” e desmembraram-se daquelas provenientes de hospitais psiquiátricos, que ficaram num módulo dedicado a esta especificidade: “Imagens do Inconsciente”. Segundo Andriolo (2005, 2010), esta estratégia contrariou a perspectiva da *art brut* da qual o conceito de Arte Incomum derivara, já que esta não se restringia a uma coleção de arte em particular, era distinta da arte erudita e também distante da arte popular e visava questionar a categorização e os limites da arte.

Em contrapartida, Lima (2009) afere que nesta mostra foi possível perceber um diferencial: o diagnóstico dos autores não era apresentado e as obras, assim como Mário Pedrosa as imaginara, puderam entrar para o conjunto da produção cultural brasileira sem resquícios psicopatológicos. A apresentação do contexto onde as obras haviam sido produzidas tinha um intuito de marcar o lugar de exclusão que por muito tempo ocuparam seus autores.

No texto do catálogo dessa Mostra no Rio de Janeiro, o curador Luiz Carlos Mello ressalta que o módulo reunia obras de pessoas de classes populares confinadas em hospitais psiquiátricos, sem formação artística e que, apesar do abismo criado pela psiquiatria entre estes artistas e a sociedade, suas obras surgem da profundidade de suas almas, criam um universo particular com linguagem própria. Afere que a capacidade de criação ali exposta não é consequência da loucura; são poucos os que passaram pelos ateliês de arte dos hospitais que se destacaram como artistas.

Apesar desse diferencial em sua apresentação ao público, as obras ficaram expostas em um espaço exclusivo a produções provenientes dos hospitais psiquiátricos, dentre elas a obra de Bispo do Rosário¹⁴, perdendo sua conexão com outras “cosmogonias absolutamente pessoais”¹⁵, manifestações de invenção de pessoas comuns e não condicionadas culturalmente, mas que não necessariamente tinham uma vinculação ao universo da psiquiatria; ou mesmo com outras produções de artistas que

¹⁴ Fizeram parte da Mostra, obras provenientes dos museus Osório Cesar, MASP, Casa das Palmeiras, Museu Bispo do Rosário e de Imagens do Inconsciente.

¹⁵ Expressão utilizada por Zanini, curador da Bienal de 1981(ANDRIOLO, 2010).

por elas possam ter se influenciado e que com elas dialogam¹⁶.

Para o crítico Teixeira Coelho (2002), as relações entre arte e loucura hoje iniciam uma outra conversa, diferente daquela movida pelo interesse dos artistas do início do século XX. Numa conjuntura cultural contemporânea marcada por discursos sobre o fim da arte e a transmutação da loucura, arte e loucura não é mais uma questão cultural porque uma nunca poderá enunciar a verdade da outra. A loucura é um dos temas da arte e não uma estrutura da arte. A arte como modo da loucura é um valor soterrado na cultura atual, assim como a loucura como forma de arte foi um ideal romântico. “Numa sociedade que absorveu a arte por completo (recuperou a arte, é o termo usual), o artista não mais encontra na loucura um modo de marginalidade radical e contestação” (p. 162).

Em sua reflexão sobre a obra de Bispo do Rosário, Morais (MORAIS; CORPAS, 2013) afirma que arte tem a ver com tudo, inclusive com a loucura. E que não existe arte louca, tampouco loucura artística. Ainda que entenda que a loucura favoreça, em certos casos, a eclosão da atividade criadora, ela deve ser vista como uma circunstância capaz de impregnar o ato criador e não uma determinante de uma categoria artística. Os mecanismos de criação são os mesmos para os doentes e os sãos, o que difere é o aspecto vivencial: fazer-se sujeito ou assujeitar-se em meio à linguagem que o assola. Nesse sentido, a obra de Bispo decepciona críticos que, ainda no século XXI, permanecem enforcados em fazer análises que a aprisionam em categorias já superadas da relação arte-loucura¹⁷, por que ela ‘escapa do figurino da arte criada por loucos (“imaginação desenfreada”), por não encontrar na sua criação nada que a aproxime do Surrealismo, do Realismo Mágico ou da Arte Fantástica’ (p.122).

Se no contemporâneo a arte não comporta uma contestação dos valores burgueses através da relação loucura-razão, um novo diálogo se abre movido pela dissolução das fronteiras entre a arte e a produção de saúde, entre a arte e a vida. Ainda nesse contexto, a loucura ao encontrar expressão singular tem grande poder de provocação, não pela sua relação com a razão como oposto simétrico, onde ocupa lugar

¹⁶ É notória, por exemplo, a influência de Bispo do Rosário na obra de Leonilson, para quem a proveniência de Bispo nunca importou (LAGNADO, 1998).

¹⁷ Vide o debate do Morais com os críticos Wilson Coutinho e Vera Chaves em Morais; Corpas (2013).

estrangeiro, e sim por sua capacidade de, ao transfigurar-se em arte, intensificar a vida em seu processo de diferenciação e oferecer resistência a mecanismos de homogeneização e cristalização da subjetividade. (BRANCO, 2009; LIMA, 2011; WANDERLEY, 2011; AVERSA, 2014).

1.4 INICIATIVAS DE FOMENTO E DIFUSÃO DAS PRODUÇÕES NA INTERFACE ARTE E SAÚDE MENTAL NO CONTEMPORÂNEO

Desde o final da década de 80, arte e clínica vêm dissolvendo suas barreiras e buscando ultrapassar o caminho da institucionalização (LIMA, 2009). A clínica baseada no exercício da cidadania vem transpondo os espaços institucionais para construir novos territórios de existência que extravasem o âmbito saúde-doença, produzam uma transformação no lugar social ocupado por estas pessoas e uma mudança cultural necessária à diversidade.

Projetos culturais surgem desde a Reforma Psiquiátrica e ganham visibilidade a partir dos anos 90. Por não se limitar aos serviços de saúde mental, passam a integrar o repertório de atividades culturais das grandes cidades e se abrem a todos os cidadãos que se interessem por explorar as linguagens artísticas a partir de uma perspectiva do encontro entre as diferenças e as potências criativas singulares.

Entre muitos destes projetos, destacamos dois deles como exemplo: em São Paulo, a Cia Teatral “Ueinz” que reúne usuários, profissionais da saúde mental e artistas, nasceu no Hospital-dia “A Casa” e hoje é um grupo autônomo que já produziu mais de 100 apresentações no Brasil e no exterior; no Rio de Janeiro, o grupo musical “Harmonia Enlouquece” nasceu nos encontros do projeto “Convivendo com a Música” do Centro Psiquiátrico Rio de Janeiro dando corpo e voz aos “delírios musicais”, com canções próprias e interpretações do cancionário popular.

Nessa interface, arte e clínica se encontram e produzem experiências cuja potência acolhe a precariedade “como elemento de um processo vital de autopoiese” (LIMA, 2009, p.223), promove sensibilização para formas de vida diversas e a possibilidade de ver nelas a emergência de um impulso criativo, sem a necessidade de

distinguir o que é saúde ou o que é doença, já que nessas experiências a vida, a arte e o sofrimento se fundem. Em contrapartida, afirmam o compromisso de abrir espaço para as diferenças de maneira que se conectem a movimentos de singularização e de construção de territórios possíveis de pertencimento no coletivo (MECCA, 2008).

Nesse contexto, uma variedade de linguagens artísticas se multiplicaram pelos incentivos expressivos e metodologias que aliavam a arte e a produção de vida, indo além daqueles tradicionalmente trabalhados pela arte. De maneira que, desde a primeira década do século XXI, uma produção múltipla e contemporânea tem convocado vários atores dos campos da arte, da cultura e da saúde mental a um debate que elenca necessidades da população com sofrimento psíquico, dentre elas: de conhecimento e instrumentalização em arte; de diálogo e apropriação da cultura; e de participação sociocultural¹⁸.

Os operadores de saúde mental que mergulharam nesse campo se tornaram interlocutores da população atendida e tem buscado em práticas e políticas intersetoriais ultrapassar o cenário terapêutico tradicional e ganhar ações concretas no território sociocultural, incluindo projetos autônomos e independentes dos mecanismos institucionais (CASTRO et al., 2016).

Segundo esses autores, muitos desses projetos e propostas com as linguagens artísticas em Saúde Mental instauram uma experiência em arte vinculada, numa primeira aproximação, à arte não institucionalizada, não atrelada às formas de funcionamento do Sistema de Arte. O que se estabelece nos primeiros momentos da implantação dos projetos e também no contato com seus produtos é uma relação dialógica e crítica com este sistema, já que se trata de produtos que não são imediatamente artísticos e sobre os quais o olhar da arte se estende. E que, assim, colocam em cheque os limites da arte, pois se nestas obras arte e vida estão indissolúvelmente ligadas, não seria esta ligação profunda que tantos artistas buscam no contemporâneo? (LIMA, 2009; CASTRO et al., 2016).

¹⁸ Para uma reflexão crítica sobre textos que descrevem projetos na interface da arte e da saúde mental oriundos deste contexto, e os elementos neles evocados que contribuem para a construção da memória dessas produções, vide o artigo: MECCA, R. C.; PINTO, D. A construção da memória social das produções artísticas na Saúde Mental pós Reforma Psiquiátrica no Brasil, aceito para publicação no periódico **Interthesis**, Florianópolis, v. 14, n.2, maio-ago, 2017.

Em contrapartida, ao adentrar o campo da arte e da cultura, esses projetos deparam-se com a configuração de um sistema fechado que se auto gerencia através de mecanismos de controle da produção e da fruição que privilegiam certas linguagens, produzem leituras específicas, e configuram espaços de exposição e venda de produtos com valoração determinada que são consumidos por uma minoria com poder aquisitivo (BARBOSA, 2010). Cria-se então um tensionamento entre a possibilidade de legitimação desta produção como arte passando pela relação com os mecanismos de controle e seleção deste sistema e a construção de formas de resistência à lógica capitalista do mercado de arte, criando possibilidades de fruição menos seletivas e de formas paralelas e mais democráticas de difusão.

Todas estas questões se fazem presentes na forma como estas obras são tratadas nas mostras e prêmios que se constelaram a partir da última década do séc. XX e se fortaleceram na primeira década do séc. XXI para dar visibilidade a um conjunto de produções que tendia a se expandir, na medida em que também se expandiam os serviços territoriais e a Rede de Atenção Psicossocial.

Isto se deu no contexto da implementação da política nacional de saúde mental a partir da lei 10.216, da Portaria n° 336 de 2002, que estabelece as modalidades de CAPS que compõem a rede, definidos por ordem crescente de porte/complexidade e abrangência populacional e posteriormente da portaria n° 3.088 de 2011, que institui a Rede de Atenção Psicossocial para pessoas com sofrimento ou transtorno mental e com necessidades decorrentes do uso de crack, álcool e outras drogas, no âmbito do Sistema Único de Saúde.

Alguns editais de premiação, iniciativas de catalogação e mostras destas produções passam a ser desenvolvidos por órgãos governamentais ou por organizações sociais e conselhos de classes profissionais. Em 2007, o Ministério da Cultura (MinC) organiza uma oficina para a construção de uma política de fomento a produções na interface entre a arte e a loucura que culmina num Edital de premiação específico para este campo artístico cultural. Esta iniciativa do MinC se faz possível pela construção de uma política que assegura a diversidade cultural, como veremos a seguir num breve relato histórico.

Como marco desta política em seu direcionamento para a saúde mental, o Prêmio “Loucos pela Diversidade” de 2009 mapeou produções na interface arte-saúde mental por todo território nacional. Participaram instituições públicas e privadas, organizações da sociedade civil, entidades, ONGs, associações sem fins lucrativos que atuam na interface saúde mental e cultura; grupos artísticos com vínculo com instituições e/ou serviços integrando pessoas em sofrimento psíquico; e pessoas em sofrimento psíquico que desenvolviam atividades artístico-culturais que concorreram individualmente.

Outras iniciativas se destacam neste cenário: o Prêmio Artur Bispo do Rosário, organizado pelo Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRP/SP), tem como objetivo divulgar o potencial artístico dos usuários de serviços de saúde mental de todo o Estado de São Paulo e conta até o momento com sete edições, sendo a primeira realizada em 1999 e a última em 2014. Examinamos a edição de 2014 como estudo de caso nesta pesquisa.

A seleção deste prêmio em específico como campo da pesquisa se deu por um processo de aproximação que durou aproximadamente um ano, quando realizei um levantamento dos prêmios e mostras de maior relevância em razão de sua abrangência e perenidade, e contato com os respectivos gestores. O Prêmio se destacou pela receptividade da equipe e da instituição responsável que, a despeito de ser um conselho de classe profissional, mantém uma política de abertura a diálogos interdisciplinares e intersetoriais, uma agenda permanente de interlocução com os movimentos sociais e debate de questões contemporâneas que concernem o campo da saúde, da educação e da assistência social. Além disso, prevê uma gestão desburocratizada; ágil na disposição dos setores de eventos e comunicação e empreendimento de recursos; e participativa, com envolvimento de atores do movimento da Luta Antimanicomial, da Rede HumanizaSUS¹⁹ e da Rede de Fazedores de Arte na Atenção Psicossocial²⁰, em caráter

19 A Rede HumanizaSUS é a rede social das pessoas interessadas e/ou já envolvidas em processos de humanização da gestão e do cuidado no SUS. É uma iniciativa da Política Nacional de Humanização para ampliar o diálogo em torno de seus princípios, métodos, diretrizes e dispositivos.

20 A Rede de Fazedores de Arte na Atenção Psicossocial é formada por artistas-oficineiros contratados pelas organizações sociais gestoras dos equipamentos de atenção psicossocial para integrar as equipes de saúde mental da cidade de São Paulo. Estes profissionais, movidos pela inquietação do novo lugar que ocupavam, formaram a rede a partir de um primeiro encontro organizado em 2012, com o intuito de movimentar as produções estéticas em articulação entre arte e saúde, deslocar fronteiras de percepção e afecção, fazendo deste um movimento social. Organiza ações como o Balaio das Artes - Mostra de Artes da Rede de Atenção Psicossocial e o Encontro Arte e Saúde (TAMIS, 2014).

voluntário. Destaca-se ainda a expectativa da instituição em relação a pesquisas de catalogação e memória de todo um acervo de documentos organizado pelo Centro de Documentação da instituição (CEDOC).

Durante o processo de aproximação do campo, fiz contato com a Fiocruz, para possibilidade de investigação sobre o Edital Loucos pela Diversidade²¹ e também com os responsáveis pela Mostra de Arte Insensata, organizada pela Secretaria Municipal de Saúde Belo Horizonte. Esta última tem o objetivo inicial de expandir para a cidade o trabalho realizado no interior dos nove Centros de Convivência da rede pública de Saúde Mental do município. O eixo principal do projeto é criar uma interlocução com outras manifestações artísticas, trazendo reflexões sobre temas distintos e apontando suas intercessões no trabalho desenvolvido nos serviços. O evento conta com palestras, diálogos, exposições, apresentações artísticas e culturais que possam sensibilizar a cidade e seus entornos sobre os temas da arte e da loucura. Inclui a Mostra de Artes Visuais que expõe obras em fotografia, desenho, pintura, poesia, cerâmica e objetos. Teve três edições até o momento: uma em 2008, outra em 2010 e a edição de 2012 que se tornou itinerante e realizou mostras em outros estados.

A Mostra de Artes Visuais “No Centro da Vida” é organizada pelo Instituto Franco Basaglia, ligado ao Instituto Philippe Pinel do Rio de Janeiro. Fruto do movimento social em defesa dos direitos humanos das pessoas com transtornos mentais, busca construir um novo lugar social e cidadão para aqueles que, em função desta condição, vivenciam a exclusão e o confinamento. Tem como princípios tomar o cuidado com as pessoas e entre as pessoas como um dos eixos garantidores da experiência humana, sobretudo em sua relação com o sofrimento psíquico. Objetiva ampliar o número de atores no diálogo entre os campos da saúde mental, da arte e da cultura, na perspectiva do “Encontro com o outro”. Teve suas duas primeiras edições realizadas em 1993 e 1995, respectivamente, em espaços culturais da cidade, das quais participaram serviços de saúde mental do município do Rio de Janeiro. Para a terceira edição, foi feita uma seleção de âmbito nacional entre quase 300 obras produzidas por usuários dos serviços de saúde mental. A exposição ocorreu em 2004, associada ao I Congresso Brasileiro de Centros de Atenção Psicossocial, em São Paulo. Em sua quarta edição, em 2009, expos obras de usuários da rede de saúde mental do Município e

²¹ Maiores detalhes sobre este edital na seção 1.5.

Estado do Rio de Janeiro, e de alguns artistas convidados. As obras resultaram de oficinas realizadas em cinco CAPS e um hospital-dia a partir do encontro de usuários com artistas, na perspectiva da valorização do processo criação artística e de inclusão da ação criativa, evitando-se quaisquer qualificações apriorísticas (ALMEIDA; VAZ, 2009).

Destaca-se ainda o Festival da Loucura realizado pela prefeitura de Barbacena, Governo de Minas Gerais e Ministério da Saúde, que inclui palestras, mostras, shows e apresentações culturais nas ruas do centro da cidade, que é referência histórica das grandes instituições manicomiais do país, considerada “A Cidade dos Loucos”. Teve sua primeira edição em 2006 e a quinta em 2010, com o objetivo de assumir este título com conotação diversa da reconhecida historicamente no sentido de ampliar o debate no campo da saúde mental em duas vertentes: técnico- científica, através da participação de autores de relevância na área; e artística, com intuito de aproximar o público da cidade ao tema e produzir uma mudança no imaginário sobre as pessoas que sofrem de transtorno psíquico e que são excluídas do convívio social (BOTTI; TORRÉZIO, 2014).

São escassas as pesquisas sobre a recepção e categorização das produções que figuraram a partir da Reforma Psiquiátrica pelo público e pela crítica. Aproximações que autores fizeram, no passado, dessas produções com arte bruta, ou qualquer outra classificação, são criticadas por autores no presente, pois sufocam os possíveis outros sentidos que estas possam vir a ter. Para eles, o risco é sair de uma leitura psicopatológica da arte para uma redução que cria outra categoria de arte específica para pessoas que estão à margem, instaurando uma outra forma de clausura. A margem se refere ao lugar de origem desta produção, porém não fala sobre uma categoria de arte, já que a criação é maior que um rótulo ou classificação. O reconhecimento cultural é fundamental, não pelo interesse no exótico, mas pelas relações novas que podem ser criadas a partir da abertura ao outro que a arte propõe (SIMÕES, 2008; MALUF et al., 2009; THOMAZONI; FONSECA, 2011).

A pesquisa de Botti e Torrório (2014) reflete sobre as mudanças no imaginário social da loucura presentes nos significados dados ao Festival da Loucura pelos textos de jornais de circulação local. Na análise que os autores fizeram, percebe-se a positivação da loucura associada à arte e à subversão de normas, contra a estagnação no cotidiano padronizado das pessoas e também como sinônimo de ousadia e motor de um estranhamento necessário à produção de todo artista.

Fonseca et. al. (2009) discorre sobre as bases que norteiam o trabalho de catalogação e organização das obras realizadas por internos moradores do Hospital São Pedro de Porto Alegre – RS, na oficina de Criatividade Nise da Silveira, criada em 1990. Foram identificadas quatro coleções consideradas pelos pesquisadores de consistência estética e que são organizadas pela autoria individual. A catalogação se propõe a receber as obras como “criações animadas pela expressão de subjetividades (...) que fazem durar narrativas diversas daquelas que se conservam nos arquivos da alta cultura” (p. 412) e concebe a memória dessas obras como espaço de exceção do hospital psiquiátrico, que testemunha modos de existência resistentes ao silenciamento em sua vontade de expressão.

Nesse sentido, denominam os autores de “artistas *da* margem”, não como extremidade que delimita um dentro e um fora da cultura, mas no sentido do meio, já que seus trabalhos não se enrijecem nas bordas que delimitam lugares da moda cultural. Para os curadores não importa classificar os trabalhos segundo critérios marcados pelas dicotomias do que pode ou não ser considerado parte da cultura, uma vez que sua produção não corresponde a nenhum outro imperativo do que seu próprio desejo e a força de expressão de seus corpos.

A criação passa a ser vetor existencial que mobiliza todos os integrantes dos grupos na interface entre a arte e a saúde mental, independentemente de seus saberes, formações técnicas ou histórias de vida, inclusive aqueles que, na qualidade de espectadores, entram em contato com essas produções.

Num estudo sobre o público de apresentações de teatro com atores com histórico de sofrimento psíquico, Milhomens e Lima (2014) referem que a qualidade estética do espetáculo chama atenção do público e os surpreende, deslocando o olhar da loucura para os elementos artísticos. O público se emociona com a diversidade dos grupos e a forma como interagem e se vê provocado a integrar os espetáculos movido por sentir-se diferente, único, mas ao mesmo tempo integrante do grupo e pelo desejo de viver e enfrentar a vida com mais intensidade.

Nos projetos que se constelam nessa interface na atualidade, podemos ver a composição de grupos heterogêneos, que se deslocam do lugar da doença, produzem encontros entre corpos, liberam matéria de expressão para o movimento da territorialidade (SANTOS; ROMAGNOLI, 2012) e atualizam devires de todos os envolvidos: artistas (usuários ou não), profissionais da saúde mental e público. A adesão dos

integrantes e a afetação que os trabalhos produzem no público relacionam-se ao desejo pela diferença e ao campo aberto de possibilidades de invenção de novos modos de existir.

1.5 SAÚDE MENTAL E POLÍTICAS CULTURAIS

Desde a abertura política na década de 80 até recentemente, as políticas públicas de cultura se caracterizavam pela centralização do fomento e nas leis de incentivo baseadas na renúncia fiscal. O setor de cultura era dedicado às atividades artísticas consideradas nobres (definidas numa relação de hegemonia e dominação com as demais). Em contrapartida, os movimentos populares geravam outras maneiras de ação cultural nas periferias das cidades (AMARANTE, 2012b; DORNELES, 2011).

A partir da década de 90 no Brasil, com a política neoliberal, houve uma diminuição dos gastos sociais pelo Estado, e a cultura passou a ser reconhecida como recurso numa perspectiva do marketing cultural e da responsabilidade social, fomentada pela lógica do mercado. Financiamentos passam a ser reivindicados por grupos minoritários, afetados pela política de redução de gastos sociais, pautados na defesa e reconhecimento da diversidade (AMARANTE, 2012). Nesse período, a discussão sobre descentralização da cultura e cidadania cultural se torna orientadora de políticas públicas regionais. O direito à fruição e produção pelas comunidades locais e a legitimação desta produção passa a ser um novo caminho nas políticas culturais.

Em 2003, Gilberto Gil assume o Ministério da Cultura no governo Lula e passa a organizar uma política pautada no reconhecimento da cultura como direito social básico e na valorização da diversidade cultural como patrimônio e como um dos elementos fundamentais do desenvolvimento, o que culmina no desenvolvimento do Plano Nacional de Cultura (PNC) em 2005.

O Plano Nacional de Cultura (2005) foi ao encontro da Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural e a Agenda 21 da Cultura (2004). Para a Convenção sobre Diversidade Cultural da Unesco (2005), diversidade cultural refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão, e se manifesta também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais (UNESCO, 2005 apud

AMARANTE, 2012b). A diversidade “(...) deve ser diálogo constante entre grupos e deve servir de bandeira contra um processo de globalização uniformizadora” (DORNELES, 2011, p.134).

Nesta política, a perspectiva da dimensão simbólica da cultura passa a englobar as infinitas possibilidades de criação expressas nas práticas sociais, nos modos de vida e nas visões de mundo. Isto provocou um alargamento que incorporou também aquilo que é produzido fora dos espaços previamente delimitados como culturais. Cria-se, a partir daí, mecanismos administrativos ágeis, orgânicos e de acessibilidade para a participação da população em editais e fontes de financiamento.

A Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural (SID), criada em 2003, teve como desafio estabelecer diálogos entre grupos representativos da diversidade cultural brasileira e ainda excluídos do acesso aos instrumentos de política pública de cultura e contribuir para os mecanismos de proteção e promoção da cultura destes segmentos da sociedade (DORNELES, 2011). A SID criou oficinas de políticas públicas para cada segmento com o objetivo de criar um espaço democrático de participação e escuta e de apontar diretrizes para a implementação de políticas públicas culturais no campo do fomento, patrimônio e difusão. O instrumento dos Editais de premiação serviu também como mapeamento das iniciativas e manifestações culturais até então não reconhecidas.

O Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura (hoje vinculados à Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural - SCDC/MinC) deram visibilidade a diversos segmentos e ampliaram ainda mais o entendimento da diversidade cultural. Tendo como público principal grupos vulneráveis ainda excluídos da política cultural e habitantes de regiões e municípios com relevância para a preservação do patrimônio, objetivam reconhecer iniciativas culturais; promover a autonomia da produção e circulação; estimular e fortalecer redes; e qualificar agentes de cultura como elementos estruturantes de uma política de base comunitária do Sistema Nacional de Cultura.

Os Pontos de Cultura são referência de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas culturais. Na última década, alguns projetos artístico-culturais vinculados a serviços de saúde mental e outros de iniciativa autônoma ganharam legitimação, qualificação política e financiamento ao se tornarem pontos de cultura, pelo caráter de adesão voluntária à rede de Pontos de Cultura, realizada a partir de chamamento público, em editais lançados pelo Ministério da Cultura.

Desde 2006, o Ministério da Cultura vem realizando parcerias para desenvolvimento de projetos que ampliam o diálogo entre cultura e a saúde. Em 2007, o Ministério da Cultura e o Ministério da Saúde celebraram um Acordo de Cooperação²² em que está previsto o desenvolvimento de ações conjuntas que contribuam para a garantia do acesso aos bens e serviços culturais, o fortalecimento das iniciativas de atividades culturais na rede de assistência à saúde mental no campo dos serviços substitutivos, entre outros.

A SID em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ criou em 2007 uma oficina com objetivo de apontar diretrizes para a implementação de políticas públicas culturais no campo do fomento, patrimônio e difusão para produção artística e cultural de pessoas em sofrimento psíquico (DORNELES, 2011). A Oficina “Loucos pela Diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura” contou com 300 participantes, destes 50 convidados envolvidos em projetos culturais na área de Saúde Mental²³ (BRASIL, 2008).

Para Amarante (2012b), a oficina foi marcada pelas mudanças nas concepções de arte-cultura e no seu potencial transformador; para além da função terapêutica no âmbito da saúde mental, estas produções e projetos em arte têm o papel de transformação da experiência do sujeito e das relações da sociedade com este sujeito. Os participantes da oficina, em suas intervenções, ressaltaram que as maneiras de ver, sentir e pensar podem se tornar vetor de valorização, já que as expressões artísticas não veiculam apenas histórias de vida e de sofrimento, mas estilos e visões de mundo. Portanto, o trabalho nessa área de interface vai ao encontro principalmente da busca destas pessoas por produção cultural e não por terapia.

O Edital Loucos pela Diversidade de 2009, oriundo das diretrizes desta Oficina, foi um marco das relações políticas entre a cultura e a saúde mental e teve 362 iniciativas para 55 premiados. Dentre o total das experiências, 37% delas foram

²² A política de aproximação do Ministério da Cultura com as práticas de saúde se baseia no conceito de saúde conquistado na 13ª Conferência Nacional de Saúde (2007), na qual houve uma ampliação da compreensão de saúde para qualidade de vida e cidadania. Desta forma, é de compreensão do Ministério da Cultura que, sendo cultura um direito social, os processos de fomento de expressão estética, artística e culturais são elementos que fortalecem a cidadania cultural, promovem qualidade de vida e assim são potencializadores de promoção da saúde.

²³ Sobre as diretrizes apontadas pela oficina nas áreas de patrimônio, difusão e fomento, vide: BRASIL. **Loucos pela Diversidade** – da diversidade da loucura à identidade da cultura. Relatório final / coordenado por Paulo Amarante e Ricardo Lima. [Rio de Janeiro]: s.n., 2008.

desenvolvidas por pessoas físicas, e 17% por grupos autônomos, que juntas somam 54% do total de iniciativas no Brasil, o que significa que a maior parte das experiências não é de iniciativa de serviços de saúde mental. Segundo os pesquisadores, estes dados indicam atividades independentes de uma finalidade sanitária e um processo de autonomização dos sujeitos vinculados ao campo da saúde mental. E sugerem uma lacuna entre essa efusão artística e os trabalhos publicados nesse campo, “muitos dos quais destacam produções situadas no interior dos serviços de atenção psicossocial com preponderância do viés terapêutico” (AMARANTE et. al., 2012, p. 35)

A meu ver, estes dados indicam uma positividade nas ações, por conta da autonomia que os grupos e iniciativas adquirem, mas por outro lado também indicam que as práticas na interface arte e saúde dentro dos serviços ainda se configuram em grande parte como tradicionais, com viés terapêutico e com pouco acesso a uma política de cultura que as potencialize como produção cultural no contexto da diversidade, como apontam as pesquisas de Galvanese (2010); e Liberato e Dimenstein (2013).

Com a expansão da rede de Saúde Mental, hoje os CAPS deixaram de ser instituições exemplares e indiscutíveis como substituto à lógica manicomial. Sua multiplicação propiciou uma diversidade de estilos, qualidades e alinhamentos com os princípios da Reforma, o que coloca hoje em debate seu lugar como responsável pela organização estratégica das ações em saúde mental no território (BEZERRA Jr, 2011).

Um estudo mais aprofundado seria necessário para compreender em que medida as experiências autônomas e de pessoa física de fato são oriundas de iniciativas independentes dos serviços ou se nascem nesse contexto e se tornam autônomas a partir da criação de dispositivos de participação sociocultural no seu processo de desenvolvimento. Ainda há de se fazer outra ressalva no que diz respeito à quantidade de vagas limitadas destinadas aos serviços de saúde mental nesse Edital, o que é entendido pelo MinC como um dispositivo antimanicomial e de desinstitucionalização, na medida em que permitia que pessoas físicas, não necessariamente vinculadas à saúde mental, pudessem se inscrever também por uma identificação com uma experiência limite, na perspectiva de criar múltiplos significados para a experiência da loucura e a abertura a multiplicidade identitária (CANEVACCI, 2009).

Ante esses dados, compreendo que estudos sobre a memória destas produções a partir da análise dos critérios de elegibilidade e premiação das obras nos prêmios

recentes podem contribuir para a discussão sobre os dispositivos criados pelos atores do campo para dinamizar o sistema da cultura com relação às representações acerca da loucura. O intuito é que estudos desta ordem possam resultar em indicadores de acesso à política cultural e também de estímulo a práticas no interior dos serviços de atenção psicossocial para que se tornem autônomas sem que se desvinculem, no entanto, de uma perspectiva de produção de saúde e possam ser empoderadas pela intersectorialidade com a cultura. Indicadores que favoreçam a construção de tecnologias de participação sociocultural; promovam a circulação e difusão das produções, a construção de entradas para estas produções no ambiente cultural das cidades, forçando os limites da permissividade deste circuito.

2. MÉTODO

Esta pesquisa configura-se como um trabalho de acompanhamento do processo de construção de uma edição de um prêmio destinado a produções artísticas realizadas por pessoas em sofrimento psíquico, análise e evocação da memória das edições anteriores em relação ao processo acompanhado. O intuito foi de mapear os modos de elaboração de critérios a partir de confrontos e adaptações entre diferentes visões sobre loucura e sofrimento psíquico em sua relação com a arte, e de problematizar as estratégias de gestão empreendidas para combater o estigma associado às obras e legitimá-las enquanto arte. Nesse processo, as memórias são colocadas em uso para um processo de significação em função de um porvir, de um futuro que se almeja para as práticas na interface entre as artes e a saúde mental.

É no confronto entre memória e projeto que as identidades se estabelecem e a diferença é criada como possibilidade de resistência e de criação (DODEBEI, 2005). Além disso, é necessário compreender o processo de construção de memória em seu caráter complexo e a partir do campo de forças que o engendra, e em seu caráter polissêmico e transdisciplinar, podendo traçar articulações conceituais sem perder o rigor epistemológico.

Ao compreender a memória como uma construção processual e não redutível a representações, me fez sentido tomar por referência o método cartográfico, pois este visa acompanhar e não apenas representar um processo (KASTRUP, 2010). Este não busca definir um conjunto de regras abstratas ou um caminho linear para chegar a um fim. É baseado no olhar constantemente construído na relação do pesquisador com a realidade social observada.

Ao tomá-lo por referência, busquei abordar a processualidade do processo na detecção de signos e forças circulantes, de pontas do processo em curso. E assim, acompanhar linhas que emergem dos campos da arte e da saúde mental, e da relação entre eles, a maneira como se articulam, “formando pontos de captura e liberando experimentações” (LIMA, 2009, p.18), para produzir representações e fazer emergir a memória como invenção sobre as produções artísticas oriundas desse campo de interface num período recente.

Este método permite acessar as dimensões molar e molecular na construção de memória, pois busca aceder ao que se passa entre os estados ou formas instituídas, ao que está em energia potencial. Portanto, aborda processos de institucionalização que compreendem forças inconscientes (energia potencial instituinte) que se atravessam constituindo valores, expectativas e identidades (formas instituídas que constituem determinada realidade) (PASSOS e BENEVIDES DE BARROS, 2010). Considera o plano concreto da experiência enquanto intervenção, no qual a dinâmica se faz por contágio e propagação das forças instituintes características do processo de institucionalização. Acolhe processos de subjetivação que se realizam pelas frestas das formas, onde o intempestivo se apresenta, impulsionando a criação. Nesse sentido, a forma definitiva, a representação, é apenas uma idealidade, ou um contorno provisório.

Durante o trabalho de campo, busquei pousar atenção em meio aos fluxos que atravessam o processo de construção de memória, acolher cenas e falas que emergem em busca de expressão e criação de sentidos, e o inusitado que pode surgir, o que demandou uma imersão nas camadas dos acontecimentos investigados. Pretendi, assim, na continuidade da análise que segue, construir uma cartografia em estado de abertura, mostrando o dinamismo do percurso metodológico e a sustentação das afetações produzidas sem perder o rigor com o problema da pesquisa (KASTRUP, 2010).

O trabalho de campo se deu de março de 2014, quando do primeiro contato com a direção do CRP-SP e com os gestores do Prêmio Arthur Bispo do Rosário, a julho de 2015, quando dos meus últimos acessos à plataforma de inscrição dos trabalhos e à plataforma de avaliação dos trabalhos pelos jurados na 7ª edição do Prêmio.

A pesquisa contou com um trabalho de intensa imersão no campo, o que resultou na minha nomeação e inclusão na Comissão organizadora do Prêmio pelo grupo de gestores. O trabalho de campo se fez possível pelo encontro com os diversos atores envolvidos na construção do Prêmio que, ao participar da pesquisa, colocavam em operação uma reflexão sobre o próprio trabalho e um processo de invenção e nomeação dos objetivos do Prêmio, das estratégias que construíram para alcançá-los ou reinventá-los, dos critérios que estabeleceram para avaliar as obras, da forma como iriam apresentar os resultados do trabalho construído nesta edição e da forma como associavam este trabalho à memória das edições anteriores para produzir transformações e aquilo que consideravam avanços.

Fez sentido, então, denominar este percurso como produção de corpus, ao invés de coleta de dados, pois visou ressaltar o que já estava lá de modo virtual e que ganhava existência ao se atualizar no encontro também promovido pelo campo de pesquisa instaurado como intervenção. A atenção no trabalho cartográfico não seleciona elementos num campo dado, mas configura o próprio campo perceptivo. Requer uma atenção movente, uma concentração sem focalização seletiva para localizar as pistas de processualidade, como uma atitude de prontidão para acolher o inesperado, acessar o que ainda não se encontra na esfera do já sabido (KASTRUP, 2010).

O método, segundo Passos e Barros (2010), opera na transversalidade ao considerar um plano multidimensional em que a realidade toda se comunica, sem se esgotar nos eixos vertical que organiza a diferença hierarquicamente, e horizontal que organiza os iguais de maneira cooperativa. Nesse sentido, possibilita acessar os processos de diferenciação que se realizam entre os grupos, e nos grupos, que está para além e aquém da forma destes. Assim, gera novos arranjos da realidade diferentes da lógica de rebatimento às variáveis hegemônicas que opõem diferenças, como arte de uma lado e saúde de outro, e que institui grupos pela identificação e sujeição dos diferentes do ideal, a arte de loucos. E adentra o entre campos, considerando este terreno um plano de conexões entre os fluxos. Assim, o método se torna ferramenta para mapear linhas que emergem do campo e que resistem a categorizações identitárias da arte-terapia, ou da arte-loucura, por exemplo. Alinha-se a outra política cognitiva, diferente da política cognitiva realista. Solicita, pelo contrário, a suspensão desta política, colocando entre parênteses os juízos sobre o mundo ao trabalhar com fragmentos desconexos (KASTRUP, 2010). Portanto, comunica com a lógica da descontinuidade e abarca a apreensão estética das intensidades virtuais presente no processo de invenção que constitui a memória.

2.1 DA OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE À CO-PRODUÇÃO DO PRÊMIO E DA PESQUISA

A pesquisa foi realizada através do acompanhamento durante 16 meses do processo de construção da 7ª edição do Prêmio Arthur Bispo do Rosário, realizada em 2014 pelo CRP-SP, que premia obras de arte de usuários de serviço de saúde mental do Estado de São Paulo desde 1999. Enfocou o trabalho dos atores envolvidos na referida

edição para produzir valor, visibilidade e legitimidade às obras participantes enquanto arte, ao planejarem, executarem e refletirem sobre o processo de construção do Prêmio e criarem dispositivos em intertextualidade com as edições anteriores, com os contextos sócio-históricos que as várias edições subscrevem, as condições de produção e sua interface com as políticas públicas de saúde mental.

O VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário teve um total de 825 obras inscritas em 6 categorias: “Esculturas/ Instalações”; “Pinturas e Ilustrações”; “Fotografias”; “Contos, Crônicas e Textos”; “Poesias”; e “Vídeos”. Contou com um grupo de trabalho de gestão (GT) composto por 5 atores trabalhadores da saúde mental envolvidos em movimentos sociais e em grupos autônomos ligados à interface das artes e da saúde e um representante do setor de eventos do Conselho. O número de jurados por categoria era de 3, num total de 18. Estes, em sua grande maioria, eram profissionais das artes envolvidos em projetos nos campos da saúde, da assistência social e da educação. Ao todo, o número de atores que participaram da gestão do prêmio e seleção das obras foi de 24. Porém, 3 dos jurados não participaram das reuniões presenciais, em razão disso não tive contato com eles. Portanto, pude acompanhar o trabalho de 21 atores envolvidos diretamente na pesquisa.

Estes 21 atores foram informados sobre o processo de investigação e seus procedimentos. A pesquisa foi aprovada pela Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), e a participação se deu mediante aceite e assinatura de um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE). Além da assinatura do termo, solicitei aos participantes que preenchessem uma ficha contendo informações sobre seus percursos profissionais e áreas de atuação.

O trabalho de campo acompanhou as etapas do processo de construção do Prêmio descritas no quadro a seguir.

Quadro 1 – Etapas da construção do VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário acompanhadas pelo trabalho de campo

ATIVIDADE	DURAÇÃO	QUANTIDADE	NÚMERO DE ENVOLVIDOS	OBSERVAÇÃO
Planejamento e organização do Prêmio	8 meses	6 reuniões do GT e demais atividades de gestão	7 (incluindo a minha pessoa)	Inclui divulgação; elaboração de textos; organização de exposições, oficinas e cerimônia de premiação
Inscrições	5 meses	825 obras	10 (entre membros do GT e dos setores de eventos e de comunicação do Conselho)	
Oficinas	4 meses	50	550 (entre membros do GT, oficineiros, funcionários do Conselho e participantes)	Organizadas pela sede e subedes em todo o Estado. Não acompanhei as oficinas <i>in loco</i> , mas sua organização pelo GT e seus efeitos e desdobramentos para o Prêmio
Exposições	1 mês	6 exposições	75 (entre artistas expositores e equipe de organização)	Referentes às categorias do Prêmio, com a participação das dez obras finalistas de cada
Levantamento do material referente ao Prêmio nos arquivos do Conselho	3 meses		1	Realizado pelo responsável pelo centro de documentação do Conselho (CEDOC)
Reuniões e pesquisa no CEDOC	3 dias	3 encontros	2 (incluindo a minha pessoa)	Com a participação do responsável pelo CEDOC.
Análise documental	16 meses		1	Realizei a análise do material levantado no CEDOC concomitantemente às demais atividades de campo
Avaliação das obras pelos jurados na plataforma <i>online</i>	1 mês		18	Primeira etapa da avaliação das obras
Processamento dos dados de avaliação <i>online</i> e indicação de classificados	1 mês		10	Realizado pelo setor de eventos e comunicação do CRP, com acompanhamento do GT
Reuniões presenciais dos jurados para	2 semanas	6 encontros	20 (incluindo os jurados, a minha pessoa, dois	Segunda etapa da avaliação das obras

seleção dos premiados			gestores, o responsável pelo setor de eventos e secretária)	
Cerimônia de premiação	1 dia	1 encontro	Aproximadamente 300	Com a presença de gestores, jurados, participantes, familiares, amigos e 2 grupos culturais
Reunião do GT para organização do catálogo	3 horas	1 encontro	12	Com a participação de gestores, jurados, setor de comunicação do Conselho e jornalista
Reunião do GT para organização do evento no SESC - SP	3 horas	1 encontro	4 (incluindo a minha pessoa)	
Evento no SESC - SP	3 horas	1 encontro	50 (entre palestrantes organizadores e público)	Mesa redonda sobre “Arte, loucura e cidade” organizada pelo GT em parceria com o SESC
Elaboração do catálogo e organização da festa de lançamento	4 meses		25	Com a participação de gestores, jurados, fotógrafo, setor de comunicação do Conselho e jornalista
Entrevistas com gestores	2 meses	3 encontros de 1:30h em média cada	5	Foram realizados 2 grupos focais e uma entrevista individual
Entrevistas com os jurados	4 meses	11 encontros de 1h em média cada	11	Entrevistas individuais

Para Passos e Barros (2010), toda pesquisa é uma pesquisa intervenção, e a cartografia, nesse sentido, acompanha os efeitos do próprio percurso de investigação sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento. Considera sujeito, objeto e conhecimento como efeitos coemergentes do processo de pesquisar. A intervenção indica o trabalho de analisar as implicações coletivas, locais e concretas, acessando os processos de institucionalização da memória e as forças instituintes infrarepresentacionais. Nesse processo, o pesquisador está sempre implicado no campo e é afetado por aquilo que afeta os atores, e a intervenção modifica o objeto.

Sempre que o cartógrafo entra em campo há processos em curso, o que requer que ele adentre um território que, a princípio, ele não habita (BARROS e KASTRUP, 2010). Nesse sentido, lancei mão da observação participante para a primeira entrada em campo: o acompanhamento da reunião do grupo de trabalho dos gestores do Prêmio (GT). Acompanhei o grupo em seu trabalho de produção desde o momento das

inscrições online das obras, até a finalização do processo com o evento de premiação, as exposições das obras selecionadas em espaços de cultura da cidade de São Paulo e a elaboração de um catálogo desta edição do Prêmio. Percebi que a reunião dos gestores seria a porta de entrada para o trabalho investigativo, além de através dela poder contar com a coordenadora do GT e alguns de seus membros como mediadores na relação com os demais atores do Prêmio, incluindo jurados e equipe executiva de eventos e comunicação.

A observação participante foi estendida para uma participação ativa²⁴ nos processos de execução das ações planejadas pelo GT, nas reuniões para a avaliação das obras pelos jurados e na difusão das obras através das exposições, do catálogo e dos materiais de divulgação, o que levou a uma co-produção do Prêmio e da pesquisa.

Fui acolhida por um grupo que desejava pensar sobre seu processo de trabalho e que também estava engajado naquela experiência predominantemente pelo desejo, já que a maior parte deles havia sido convidado para participar e não tinha vinculação formal com o Conselho.

Minha participação nas reuniões era de uma atenção cuidadora do processo, e não propositiva ou diretiva visto que para alguns membros do GT que coordenavam os protocolos de seleção, a interferência de alguém que não era autorizado para julgar e selecionar as obras poderia ser um atravessamento indesejado. Ainda assim, a todo tempo me senti parte daquele processo e atuante no sentido de que os jurados e gestores tomaram minha presença como escuta para suas problematizações a qual destinavam suas percepções sobre os analisadores do processo, ou seja, as manifestações de não conformidade com o instituído e de abertura às mudanças que desejavam instaurar nas tradições do Prêmio (BARROS: BARROS, 2014), como, por exemplo, a ruptura com a própria idéia de premiar e com a característica exclusiva do Prêmio ao campo da saúde mental²⁵.

Mediante a acolhida e meu envolvimento progressivo, fui convocada a contribuir toda vez que algum desdobramento do Prêmio era produzido, como na elaboração do catálogo, de textos para jornais e dos eventos de lançamento do catálogo e de debate. Fui nomeada como parte da comissão organizadora do Prêmio quando o grupo, impelido pelo desejo de produzir uma memória do Prêmio e compreender os

²⁴ Explorada em maiores detalhes na seção 3.4.

²⁵ Estes questionamentos serão abordados em profundidade nas seções 6.1 e 6.2.

mecanismos de gestão das edições precedentes, me convocou a fazer a pesquisa de documentos referentes ao Prêmio junto ao Centro de Documentação do Conselho (CEDOC) após 4 meses de início de acompanhamento do trabalho dos gestores. Posteriormente, também fui sendo convocada a produzir textos sobre o Prêmio para o jornal do Conselho e para a abertura das exposições em conjunto com o grupo. Além de ser constantemente consultada sobre as estratégias tomadas pelo grupo e implicada nas várias etapas do processo, incluindo a mediação e retorno sobre as etapas que o GT não havia acompanhado, como algumas das reuniões presenciais dos jurados, por exemplo. Ao final desta edição, esta nomeação se institucionalizou quando o GT me convidou para compor a mesa dos gestores na cerimônia de premiação e quando meu nome constou da comissão organizadora no catálogo publicado em 2015.

A experiência da pesquisa agenciou o desejo no grupo de acessar documentos sobre as edições do Prêmio, produzir sua memória em associação com os contextos sócio-históricos da militância da Luta Antimanicomial e das políticas públicas de saúde mental e de registrar os modos de fazer que criavam no processo de gestão atual em comparação aos anteriores. Também compôs com o desejo do grupo de envolver-se em movimentos para a discussão de uma política pública municipal para a interface das artes e da saúde, além do investimento no estudo e nas práticas com as linguagens artísticas.

Os momentos de entrevista²⁶ e as conversas informais que travávamos após as reuniões do GT a caminho de casa eram oportunidades para compartilharmos pontos de vista e redirecionar os problemas envolvidos naquela ação, que reorientavam os problemas da pesquisa.

O intuito foi de manter uma atitude constante de prontidão ao encontro, evitando que predominasse a busca de informação, para que se pudesse desenhar a rede de forças ao qual o fenômeno em questão estava conectado. E também adentrar a experiência de construção do Prêmio de maneira que a pesquisa fosse coprodutora de conhecimento coletivo e participativo e cocriadora de uma realidade que não estava dada.

Nesse sentido, me propus a acessar o plano comum, composto de virtualidades pré-individuais, onde essas forças se comunicam, estabelecem relações de luta e combinatória; e também a participar de um processo de construção coletiva de um

²⁶ Será apresentada em detalhes na seção 2.4.

mundo comum²⁷, como apontam KASTRUP e PASSOS (2014). De acordo com esses autores:

A cartografia é uma pesquisa-intervenção participativa porque não mantém a relação de oposição entre pesquisador e pesquisado tomados como realidades previamente dadas, mas desmancha esses pólos para assegurar sua relação de coprodução e coemergência (p. 27).

Segundo Kastrup e Benevides de Barros (2010), a cartografia requer procedimentos concretos encarnados em dispositivos. Aqui entende-se dispositivo como conjunto multilinear em que se destacam linhas de força, visibilidade, enunciação e subjetivação, pela definição de Deleuze (1990). Com relação às linhas de visibilidade e de enunciação, os dispositivos são “máquinas que fazem ver e falar”, portanto conformam regiões de visibilidade e campos de dizibilidade. As linhas de força destacam a dimensão saber-poder e levam as palavras e as coisas à luta incessante por afirmação.

Nesse caso incluem-se as forças que legitimam as produções como arte, os referentes ao qual se ancoram para produzir esta legitimação, as forças que atuam na produção de uma memória oficial, difundida e publicável sobre estas obras e em quais atores do campo elas emergem, e também as memórias silenciadas, como forças que tendem a transversalizar o instituído. Nesse sentido, a matéria de investigação são forças tendenciais, linhas de movimento, bem como fragmentos dispersos nos circuitos folheados da memória (KASTRUP, 2010).

A cartografia é um método implicado na produção da realidade, portanto os dados para a cartografia não correspondem a uma objetividade tida como independente da pesquisa. Um objeto de investigação é ponto de partida para acessar a experiência, e este acesso modula todo o procedimento da pesquisa, fazendo aparecer a dimensão participativa na constituição dos objetos, o conjunto de múltiplas linhas que o fazem surgir (BARROS; BARROS, 2014) .

²⁷ Esse conceito será trabalhado nos capítulos “Dos critérios de seleção das obras” e “Das estratégias de gestão do Prêmio”.

2.2 REGISTRO EM CADERNO DE CAMPO

Os registros reúnem observações objetivas e impressões, incluindo o dito e o não dito em expressões, paisagens, sensações. Tem a função de transformar as observações e frases captadas em conhecimento e modos de fazer, que dêem visibilidade ao processo de construção coletiva do conhecimento e evitem o caráter de compreensões unificadoras e homogêneas, incluindo os conflitos, problemas e questões em aberto.

A polifonia do texto decorre das múltiplas vozes dos diferentes atores e dos agenciamentos com textos teóricos que vão sendo feitos em associação. Os registros tem o intuito de fazer falar aquilo que não se encontra na esfera do já sabido, as intensidades que buscam expressão, dar voz a experiência de cada um, aos afetos e às conexões vividas no campo. Se constitui como material para se ter a mão que possibilita em vários momentos da pesquisa retornar a experiência e falar de dentro dela (BARROS E KASTRUP, 2010).

Compartilhei os registros com o grupo de atores participantes da pesquisa em momentos distintos do trabalho de campo, como no acompanhamento das reuniões do GT para a organização da cerimônia de premiação ou da elaboração do catálogo das obras da 7ª edição e nas entrevistas individuais e em grupo, através da apresentação de alguns pontos de análise que compunham minha observação do processo e que colaboravam para a produção do conhecimento conjunto e para o processo de construção da referida edição do Prêmio e sua memória. Os pontos de análise diziam respeito às crenças e desejos²⁸ que emergiam durante o processo e que animavam diferentes formas de elaborar critérios de seleção e estratégias de gestão. Nas reuniões do GT, eu pude compor os pontos de análise dos registros com os momentos em que os gestores afirmavam um modo de organizar a premiação em confronto com as tradições do Prêmio, por exemplo, ou quando optavam por determinado formato ou conteúdo para o catálogo de maneira a evitar leituras estigmatizantes das obras. Era uma forma de evocar a memória do processo de trabalho e de refletir sobre o modo como os gestores queriam construir aquela edição. No caso das entrevistas, eu trazia trechos dos registros referentes a visões sobre arte em sua relação com a saúde e com a loucura proferidas

²⁸ Os conceitos de crença e desejo serão explorados no capítulo 4, a partir da teoria de Gabriel Tarde, e retomados na análise descrita no início do capítulo 5.

pelos atores e sobre os modos de elaboração de critérios que conjuraram ao longo do processo para contextualizar as perguntas.

2.3 ANÁLISE DOCUMENTAL

Realizei uma pesquisa de documentos, que previu a análise dos regulamentos, do material de divulgação da sétima edição e das anteriores, bem como dos acervos e de catálogos das produções premiadas nas edições anteriores do Prêmio. Esta buscou dados referentes aos processos de gestão das edições anteriores e os atores e instituições envolvidas, critérios de inscrição, regras de premiação, formas de divulgação, critérios enunciados para a seleção de obras premiadas, bem como a forma como as produções foram tratadas nos catálogos e exposições. Esta tarefa de campo aconteceu concomitantemente ao acompanhamento do trabalho do GT, das reuniões de jurados e às entrevistas com os avaliadores e gestores e se estendeu à análise do corpus como um todo. Estes dados selecionados dentre os documentos oficiais e publicações sobre o Prêmio foram objetos de anotações e foram articulados com os registros de diário de campo no acompanhamento do trabalho dos gestores e jurados, bem como com as entrevistas, quando foram evocados elementos de uma intertextualidade entre as edições do Prêmio. Serviram também de referência para a elaboração dos roteiros de entrevista e foram usados como fonte de informações para possíveis contrapontos e associações com os dados registrados das entrevistas e do acompanhamento das reuniões.

A leitura dos acervos e catálogos em toda sua concepção estética e dos registros fotográficos das obras foi marcada pela minha imersão na experiência, pela habilidade para especificá-las e descrevê-las e do sentido que dei a elas em articulação com a produção dos dados oriundos das entrevistas e da participação na construção do Prêmio (LOIZOS, 2002). As imagens das obras não constam da tese para manter o sigilo quanto à identificação dos trabalhos em relação aos modos de julgamento.

2.4 ENTREVISTAS SEMI-DIRIGIDAS

Realizei entrevistas semi-estruturadas com os gestores e jurados da sétima edição do Prêmio com o intuito de evocar a memória do processo de construção, gestão

e seleção, a visão dos entrevistados acerca das estratégias de gestão elaboradas, dos critérios de seleção de obras e a afetação que estas puderam neles produzir. Foram realizadas ao todo 14 entrevistas. Entrevistei individualmente 11 dos 18 jurados, e 5 dos 6 gestores, sendo 1 entrevista individual com gestor e 2 entrevistas em grupo com dois gestores em cada, como consta do Quadro 2 na seção 3.2. Os jurados solicitaram ser entrevistados logo após o acompanhamento das reuniões entre eles para que a memória do processo de avaliação estivesse fresca. A elaboração dos roteiros (Anexo 1) seguiu os objetivos da pesquisa em sua constante reformulação e desenho a partir das reflexões produzidas no acompanhamento das reuniões do GT e dos jurados.

O manejo cartográfico na entrevista, segundo Tedesco et. al. (2013), visa não a fala sobre a experiência, mas a experiência na fala, o que indica que abordemos a dimensão processual da experiência apreendida em suas variações ao acompanharmos os movimentos, instantes de ruptura e momentos de mudança presentes na fala. Coloque-se em cena a dimensão genética da linguagem e a dimensão movente da memória, ao por em relação de composição recíproca os planos da expressão e do conteúdo, de onde coemergem o dito e o dizer. Nesse sentido, os atos de fala constroem realidades e não servem apenas a descrição de uma realidade pré-existente (AUSTIN, 1991).

A entrevista também pode intervir nos processos, provocando mudanças e é proposta como ferramenta na construção e acesso do plano compartilhado da experiência. A intervenção visa pelo manejo fazer com que os dizeres emergjam encarnados, carregados da intensidade dos conteúdos e dos afetos e não distanciados, marcados por visões de mundo pautadas na representação (TEDESCO et. al., 2013). Assim, as autoras sugerem que seja evitada a tendência diretiva na condução da entrevista que reforça um “meta-discurso” por parte do entrevistado, e que se privilegie acessar o “como” que o convida a vagar mais amplamente pela experiência.

Elaborei roteiros para a condução de entrevistas semi-dirigidas na intenção de que as questões elaboradas servissem como norte para as questões da pesquisa e não tomadas como metas de conteúdo a se alcançar com o procedimento da entrevista. Apesar deste norte de temas a serem abordados, a condução das entrevistas se deu em caráter fluido, porém de ativação de uma presença capaz de acessar a memória em movimento, que atravessa o presente e transforma o futuro a cada instante.

3. APRESENTAÇÃO DO CAMPO

O estabelecimento do corpus já é parte constituinte desse processo *ad hoc* da pesquisa cartográfica, pois as negociações sutilmente tangem disponibilidades, desejos de parceria, entendimentos diversos sobre o caráter desse conjunto de obras, seus registros e documentos como patrimônio público ou privado, disponível ou não, inserindo a mim e a pesquisa num jogo de poderes, que se faz necessário mapear desde seu início como produção do corpus.

A configuração do corpus da pesquisa se deu em meio a negociações com gestores de três diferentes prêmios: Loucos pela Diversidade (MinC/ LAPS- Fiocruz); Mostra de Arte Insensata (Secretaria Municipal de Saúde de BH); e Prêmio Arthur Bispo do Rosário (CRP-SP). O trabalho de aproximação com o campo teve início em abril de 2013 quando iniciei contato com os gestores do Edital Loucos pela Diversidade. Este prêmio era por mim elencado em razão de sua abrangência nacional e pelo marco que pôde produzir na relação entre a saúde mental e as políticas públicas de cultura. No entanto, diante de dificuldades de ordem prática para acesso ao acervo, outros agenciamentos foram necessários.

O mapeamento de outros editais locais me fez optar por aqueles cujo processo de gestão e regulamento fosse bem estruturado e que já tivessem perenidade, ou seja um certo número de edições. O contato telefônico com gestores do Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRP-SP) e da Secretaria de Saúde do Município de Belo Horizonte foi o ponto inicial de marcha a outro recorte de possibilidades para o campo. O contato com os gestores da Mostra de Arte Insensata foi positivo e estes aprovaram, na instância da Coordenadoria de Saúde Mental, a realização da pesquisa. Dei início aos trâmites burocráticos relacionados ao Comitê de Ética do município, porém a distância entre as cidades e a frequência com que teria de viajar para São Paulo para acompanhar o Prêmio Arthur Bispo do Rosário, o qual já havia decidido acompanhar e cujas reuniões já estavam em curso, desestimulou a inclusão da mostra de Belo Horizonte no corpus da pesquisa. É importante salientar que o trabalho de campo foi integralmente custeado por mim. Portanto, escolher um prêmio em São Paulo, minha cidade natal onde eu tinha referências, familiares e onde poderia facilmente me hospedar e me locomover, definitivamente contribuiu para colocar o Prêmio Arthur Bispo do Rosário

como fonte principal de composição do campo. Além disso, o fato de que naquele ano ocorreria uma edição do Prêmio, a possibilidade de participar de seu processo de construção e de cartografar a experiência viva foram preponderantes para que eu optasse por redesenhar o campo incluindo somente o Prêmio Arthur Bispo do Rosário.

Aproximei-me do CRP para solicitar a inclusão do Prêmio no corpus da pesquisa através de uma colega da época da residência em saúde mental que eu sabia ocupar algum cargo de gestão no CRP. O contato se deu de forma tranquila e acolhedora por email. Tive, então, a feliz notícia de que ela era a atual presidente do Conselho. Ela se mostrou interessada, aberta ao diálogo e me colocou em contato com os demais gestores e em especial com a coordenadora do grupo de trabalho do Prêmio (GT) e com o responsável pelo setor de eventos.

Logo da primeira conversa em março de 2014, quando apresentei o projeto e o submeti à aprovação do Conselho, fui recebida pelo responsável pelo setor administrativo, que me perguntou se a pesquisa era sobre o artista Bispo do Rosário e me apresentou Saulo²⁹, supervisor da área de eventos. Apresentei brevemente a pesquisa e esclareci que a mesma era sobre o Prêmio e não sobre o artista. Isto os deixou mais confortáveis, e Saulo se prontificou a me explicar como o Prêmio acontecia. Saulo demonstrou ser a memória viva do Prêmio, pois participara da comissão organizadora do Prêmio desde sua 4ª edição e, ao apresentá-lo, comparava recursos e estratégias elaborados pela comissão nesta edição em comparação com as anteriores.

Mônica, coordenadora do GT, chegou posteriormente; já havia entrado em contato comigo por email e lido a carta de apresentação da pesquisa. A princípio pareceu receosa com o tipo de tratamento que a pesquisa poderia dar ao Prêmio. Sua preocupação concernia a possibilidade de a leitura feita pela pesquisa rotular os autores e as obras pela doença ou por um tipo de interpretação que levasse em conta os efeitos terapêuticos da produção em arte. Tanto que, ao explicar o funcionamento do Prêmio, frisava repetidamente que a origem dos jurados era o campo da arte, e que a vinculação institucional dos autores não aparecia associada às obras em exposições ou galerias do Prêmio.

Ao longo da conversa quando ressalttei que o intuito da pesquisa era focar as tensões sobre as diferentes visões de arte e de loucura dos diversos atores que compõem

²⁹ Os nomes foram alterados para manter sigilo quanto à identidade dos atores.

o Prêmio, fossem eles do campo da arte ou da saúde mental, ela foi ficando mais disponível, disse não ter nenhum problema com os trâmites éticos da pesquisa e se dispôs a ser sujeito da pesquisa. Aos poucos ela foi protagonizando a conversa. Referiu ver a pesquisa como uma possibilidade de dar visibilidade ao Prêmio e disse que fazer parte dela e contar o processo de construção seria uma forma de elaborar o processo de trabalho, o que via de maneira muito positiva. Colocou-se como intermediadora na apresentação da pesquisa à diretoria do CRP, aos jurados e ao Grupo de Trabalho dos gestores, bem como para convidá-los para serem sujeitos da pesquisa. Também se dispôs a construir comigo a configuração do tratamento ético das obras e dos autores.

A afirmação de parceria foi concretizada e pareceu produzir um encontro de desejos de investigação e divulgação do Prêmio por parte desta gestora que abriu para a possibilidade de uma aproximação e intensa participação no grupo de trabalho. Senti-me acolhida e surpresa pela forma ágil e desburocratizada como o Conselho aprovou a pesquisa e providenciou a carta de anuência. Também muito me impressionou nos primeiros contatos, a disposição de recursos e a qualidade participativa da gestão, que delegava a setores diversos do CRP as tarefas pautadas nas reuniões. Talvez essa impressão estivesse calcada numa expectativa minha relacionada a uma forma costumeira de lidar com os processos de trabalho nas instituições públicas, em específico nos serviços de saúde mental em que a precariedade de recursos e os entraves de gestão são recorrentes.

A partir de então, passei a acompanhar o processo de gestão do Prêmio pelas reuniões do GT e aos poucos fui sendo incluída pelo grupo como participante da gestão, já que me foram direcionados pedidos e tarefas no processo de construção desta edição, como a participação na elaboração dos textos sobre as oficinas organizadas pelo Prêmio junto às subsedes do Conselho no Estado para o jornal do Conselho, a elaboração dos textos de apresentação das exposições, a participação na mesa da cerimônia de premiação, a elaboração do catálogo de obras e a organização de um debate sobre arte, loucura e sua relação com a cidade em parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC).

Minha participação na cerimônia de premiação foi um marco efetivo para minha percepção de ser parte da comissão organizadora, de me ver como interlocutora dos diversos atores do Prêmio e de minha intensa imersão no campo. Ao adentrar o hall do teatro, localizado num centro cultural no centro da cidade de São Paulo, me dei conta de

que, além dos gestores, conhecia muitos dos grupos e autores concorrentes ao Prêmio. Alguns destes foram parceiros em iniciativas dentro do campo da saúde mental, outros participantes de trabalhos os quais eu havia feito parte da equipe de coordenação, outros usuários de serviços de saúde mental dos quais eu havia composto a equipe, e ainda outros colegas de formação. Os encontros foram banhados de afeto e de memória de experiências que havíamos construído juntos. Logo me senti acolhida e percebi que meu trabalho de pesquisa de fato falava de uma rede de que eu fazia parte, apesar de ter me mudado da cidade há alguns anos e daquelas memórias parecerem pertencentes a uma outra vida. Esses diversos atores também se conheciam, conheciam os membros do GT do Prêmio, nutriam relações de afeto e se surpreendiam que nós, eu, os organizadores e outros participantes do Prêmio, também nos conhecíamos.

De cara, isso me impactou, me vi parte de uma rede que me deslocou da posição de pesquisadora que eu tinha evocado para performar naquele dia. Ainda movida pela emoção daqueles encontros, tentei recobrar aquela posição e a princípio me coloquei como observadora. Sentei numa das cadeiras da platéia um pouco distanciada do palco, tirei o diário de bordo da bolsa, entoei a caneta e me coloquei a postos para tudo anotar. Porém, cada um dos jurados³⁰ que chegava, me via na platéia, me cumprimentava com entusiasmo e sentava ao meu lado, pois até então eu era a referência dos mesmos em relação à equipe do Prêmio já que havia participado de todas as reuniões presenciais dos jurados. Eu apresentava os jurados das diferentes categorias uns aos outros e estes falavam de suas expectativas em relação ao evento, sobre ver os autores das obras selecionadas e sobre os efeitos de seus processos de julgamento nas pessoas. Nesse clima de expectativas e acolhimentos, a caneta e o diário ficaram de lado até o momento em que, definitivamente, aquela função de observadora ficaria impossível de ser retomada: fui chamada pela coordenadora do GT, como integrante da comissão organizadora, a compor a mesa de premiação.

A partir desse momento, me vi imersa num amálgama de emoções, que impossibilitou o registro e dificultou a possibilidade de me distanciar para poder narrar o acontecimento. Em companhia dos meus colegas de mesa, presenciávamos e comentávamos cenas muito fortes de profundo agradecimento dos autores classificados

³⁰ Todos os jurados foram convidados para a cerimônia de premiação. Quatro deles compareceram e foram chamados ao palco para entregar os certificados de prêmio e menção honrosa aos classificados de suas respectivas categorias. Naquela ocasião, eu já tinha participado das reuniões presenciais com os jurados e entrevistado uma parte deles.

por um reconhecimento nunca antes esperado. Agradeciam aos organizadores do Prêmio, aos terapeutas que os acompanhavam, aos amigos e familiares, à própria obra de arte que haviam feito enquanto um ser com identidade própria (algumas delas eram fruto de uma primeira experiência em arte) e ao processo criativo que pela intensidade havia tornado a experiência produtora de um “outro eu”. Estes provocaram outros agradecimentos, proferidos por pessoas que não haviam participado enquanto autores de obras e que se sentiram autorizadas a subir ao palco e agradecer às equipes de saúde pelo cuidado, aos coletivos de arte, aos espaços de convivência que formavam aquela rede que os acolhia, que produzia dignidade e de onde as obras emergiam.

Presenciamos também cenas de questionamentos quanto à procedência de um participante premiado repetidas vezes em categorias distintas (seria ele usuário de serviço de saúde mental?), que geraram breves comentários e posteriores debates sobre a quem se destinaria o Prêmio³¹. Houve ainda cenas de afetação que deslocaram a arte do lugar de “obra” e descentravam a autoria do indivíduo que produz para o coletivo que compunha aquele acontecimento, mobilizando participantes, o público e os jurados a subir ao palco e a dançar e declamar poesias juntos.

Tornar esta imersão no campo uma narrativa permite falar de dentro da experiência encarnada, mobiliza a memória em movimento e tonifica o processo de cartografar. Toda a descrição do processo foi adensada nos capítulos que seguem mediante o processo de análise dos materiais que integram o corpus.

3.1 HISTÓRICO DO PRÊMIO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Nessa seção, abordarei o histórico do Prêmio a partir de uma leitura da cronologia de suas edições, enfocando as categorias que as compuseram, o envolvimento de outras instituições promotoras e dos movimentos sociais junto ao CRP, articulando-a ao contexto histórico das políticas em saúde mental. Todavia, compreendo que o histórico feito a esta maneira não se afina à perspectiva da memória com a qual objetivo trabalhar que prevê a intertextualidade com os eventos históricos do Prêmio na construção de uma memória viva e dinâmica, incorporada ao processo de construção da

³¹ Esta discussão será explorada no capítulo 6 “Das estratégias de gestão do Prêmio”.

edição acompanhada. Porém, considero esta seção relevante para elucidação do contexto do Prêmio para os leitores. Os dados aqui apresentados foram articulados à evocação da memória pelos atores do Prêmio em seu processo de trabalho nos capítulos de discussão que seguem este.

O Prêmio Arthur Bispo do Rosário desde 1999 promove o fomento e a difusão de obras de arte realizadas por pessoas que vivem ou já viveram situações de intenso sofrimento psíquico. A maior parte de suas edições foi destinada aos usuários de serviço de saúde mental do Estado de São Paulo. É organizado pelo Conselho Regional de Psicologia de São Paulo e sua 7ª edição, acompanhada por esta pesquisa, ocorreu no ano de 2014.

Em sua primeira edição, em 1999, contou com a participação, na gestão do Prêmio, das Associações Franco Basaglia e Franco Rotelli que uniam profissionais, usuários e familiares em prol da cidadania das pessoas com sofrimento psíquico que estavam em plena atividade em sua mobilização em articulação com o Movimento da Luta Antimanicomial pela ampliação da rede de serviços territoriais de atenção em saúde mental. Nesse contexto, eram recentes as experiências de intervenção no manicômio e construção da rede dos Núcleos de Atenção Psicossocial de Santos, da rede intersetorial de serviços na cidade de São Paulo pela prefeitura de Luiza Erundina que se configuraram como experiências revolucionárias e potentes na organização da assistência pautada nos princípios do SUS. Naquele ano, a lei 10.216, que propôs a regulamentação dos direitos da pessoa com transtornos mentais e a extinção progressiva dos manicômios no país, completava 10 anos de tramitação no Congresso e, dois anos mais tarde (2001), seria aprovada com alterações na sua proposta original.

Com o objetivo de valorizar e divulgar os trabalhos dos artistas plásticos usuários dos serviços de saúde mental do Estado de São Paulo, estas entidades se reuniram para realizar, na passagem de 1999 para 2000, a primeira edição do Prêmio Arthur Bispo do Rosário de Artes Plásticas, concurso aberto a obras em qualquer formato ou técnica, na área de artes plásticas. A galeria virtual do site do CRP-SP expõe as obras dos quatorze artistas vencedores do concurso, que ao todo teve 117 trabalhos inscritos. Os três primeiros colocados receberam prêmios em dinheiro, e os demais (até o 14º lugar), Certificado de Menção Honrosa.

Os textos divulgados no site³² ressaltam que, inspiradas na vida e obra do artista Bispo do Rosário, as entidades promotoras objetivavam expor ao público a beleza de criações que, com raras exceções, seguem o destino da exclusão. Esperavam com o Prêmio denunciar a desumanidade, a violência e o confinamento nos manicômios e hospitais psiquiátricos na expectativa de que estes sistemas fossem transformados em fatos de um passado superado.

Em sua segunda edição, em 2000, tornou-se um prêmio nacional e contou com o apoio do Conselho Federal de Psicologia e da Associação SOS Saúde Mental, além das citadas anteriormente. Nesta edição, os trabalhos eram inscritos em 3 categorias: poesia, fotografia e artes plásticas. Da mesma maneira que na edição anterior, os 3 primeiros colocados ganhavam prêmios em dinheiro e os classificados até a 14ª posição, menção honrosa. As 42 obras estão expostas na galeria virtual e o texto de apresentação refere-se ao intuito do Prêmio à época de ser anual e de abranger todo território nacional.

No texto do folder de divulgação, consta que o Prêmio visava ampliar a divulgação de obras cujo destino em nossa sociedade era o da exclusão; estas eram, pelo discurso presente no texto, consideradas uma forma arte marginalizada. Associava esta trajetória das obras premiadas à obra de Arthur Bispo do Rosário, que ficara reclusa por cinco décadas na Colônia Juliano Moreira e somente fora descoberta nos anos 80 quando ganhou repercussão nacional e internacional. Pretendia denunciar as práticas manicomialis que anulam a subjetividade e não são consideradas formas de tratamento. No texto de apresentação da galeria virtual consta que, naquela gestão, as entidades organizadoras desejaram que o Prêmio mantivesse acesa a crença numa sociedade mais justa, sem manicômios e sem preconceitos, na qual a solidariedade seria o elo principal das relações humanas.

As edições posteriores não contam com texto de apresentação na galeria virtual, mas as obras classificadas encontram-se expostas por categoria. Na terceira edição, de 2004, o Prêmio voltou a ocorrer apenas no âmbito do Estado de São Paulo, organizado exclusivamente pelo CRP-SP, e contou com 4 categorias: pinturas/artes plásticas; esculturas/ instalações; fotografias; e poesias/ textos. No contexto das políticas públicas, a lei 10.216 já havia sido aprovada e a portaria nº 336 que regulamenta os CAPS já estava em vigor, afirmando a atenção psicossocial como paradigma para política

³² Para maiores informações e exposição virtual das obras classificadas no Prêmio, acesse Galeria Virtual Arthur Bispo do Rosário, no endereço: <http://www.crp.org.br/portal/comunicacao/exposicoes.aspx>.

nacional de saúde mental e fomentando a expansão da rede de serviços. Como na edição anterior, o texto do folder qualifica o público como “artistas usuários de serviço de saúde mental” e suas produções como “arte marginalizada”. Mais uma vez recorre à comparação com o destino das obras do artista Bispo e ressalta que sua obra ganhou repercussão internacional e foi uma das áreas mais visitadas no segmento Imagens do Inconsciente, da Mostra Brasil 500 Anos ocorrida no ano 2000. Os classificados do 1º ao 3º lugar de cada categoria receberam prêmios em dinheiro e os demais até a 12ª posição de cada categoria a menção honrosa.

Particpei do evento de premiação daquela edição do Prêmio na qualidade de participante de um grupo de dança/ teatro/ performance que se apresentou no evento. A “Cia Ingoma de dançadores” era de composição heterogênea oriunda das oficinas culturais do Clube do Basaglia, em parceria com a Secretaria do Estado da Cultura e a Associação Franco Basaglia e com sede no CAPS Itapeva. O evento ocorreu no auditório do CRP em junho daquele ano e contava, além da apresentação do grupo de que eu fazia parte, com a apresentação do Coral Cênico Cidadãos Cantantes e de palestras de pessoas notórias no campo da Saúde Mental e de vencedores de edições anteriores.

A quarta edição se deu em 2006, teve as mesmas categorias da edição anterior e contou com a exposição de 40 obras selecionadas entre as 891 inscritas que aconteceu na Estação República do Metrô na cidade de São Paulo, durante um mês daquele ano. No dia 12 de dezembro ocorreu a publicação e entrega do Prêmio aos três primeiros colocados em cada categoria no Teatro Fernando Azevedo, localizado no prédio da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. No folder de divulgação, o texto refere que o Prêmio “permite a revisão dos preconceitos em relação a essas pessoas”, mas não refere a que pessoas se destina e consta que visa homenagear o artista sergipano.

A quinta edição ocorreu em 2009 e apresenta um regulamento extenso vinculado ao folder de divulgação que dispõe sobre a coordenação do Prêmio, os participantes, a comissão julgadora, os prazos de inscrição, o uso das obras e a premiação, indicando uma tendência deste a adquirir um caráter mais profissional. As inscrições foram feitas *online* pelo site do Conselho e via formulário impresso enviado à sede. O folder destaca que o Prêmio é organizado pelo CRP. Foram premiados os 3 primeiros colocados em cada modalidade, e do 4º ao 10º de cada, receberam menção honrosa. As categorias passam a incluir as modalidades de pinturas/ ilustrações; esculturas/ instalações;

fotografias/ imagens; poesias/ textos; livros; e vídeos. O texto evoca novamente a figura do artista Bispo e refere que o objetivo do concurso está associado ao histórico do artista que, mesmo em condições adversas, pôde demonstrar com sua arte a capacidade criadora do ser humano. As 10 obras de cada categoria fizeram parte da exposição realizada em São Paulo.

A sexta edição foi realizada em 2011, e até recentemente, não contava com as obras exposta na galeria virtual. Isto se deu em junho de 2014, na mesma época em que convocamos o CEDOC do CRP a contribuir com a pesquisa com a organização do acervo de fotografias, documentos e reportagens sobre o Prêmio. As categorias naquela edição foram: fotografia; poesias; esculturas e instalações; vídeos; contos e crônicas; e pinturas e ilustrações (excluiu-se a categoria livros). Teve mais de 1000 obras inscritas e oficinas de arte realizadas em todo Estado de São Paulo. A exposição dos trabalhos classificados foi realizada na Estação Sé do Metrô da cidade de São Paulo.

3.2 O VII PRÊMIO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Nesse momento, apresentarei os dados referentes ao VII Prêmio em estado bruto. Estão articulados à experiência da pesquisa na análise do corpus propriamente dita presente no texto dos capítulos subsequentes.

A sétima edição, de 2014, teve as inscrições abertas até 13/06/2014 e posteriormente prorrogadas duas vezes em razão do número de inscritos estar aquém da expectativa dos gestores. O processo de seleção e avaliação ocorreu de agosto a novembro, mês em que foi realizada a cerimônia de premiação. Os dois folders desta edição do Prêmio constam do regulamento. Estes foram distribuídos nos CAPSs e outros serviços da rede de Saúde Mental do Estado de SP. São seis categorias: “Esculturas/ Instalações”; “Pinturas e ilustrações”; “Fotografias”; “Contos, Crônicas e Textos”; “Poesias”; e “Vídeos”. As inscrições foram feitas *online* em uma plataforma no site do CRP-SP.

Nesta edição foi a primeira vez que os jurados fizeram uma reunião em conjunto para a seleção dos cinco primeiros colocados. A seleção foi feita pelos jurados primeiramente pela internet através de uma plataforma em que eles atribuíam notas de zero a dez para cada obra. Foram três jurados por categoria, tirou-se a média das notas

para se chegar ao resultado dos dez primeiros colocados. Posteriormente, as obras selecionadas participaram de exposições por categoria em bibliotecas municipais da cidade de São Paulo. O intuito era que as exposições se tornassem itinerantes e percorressem as cidades do Estado que têm subsedes do CRP, mas isso não ocorreu até o momento de finalização da tese. Durante as exposições, os jurados fizeram visitas presenciais e, em reunião, decidiram os cinco premiados. Estes só foram divulgados no dia da premiação.

Foram realizadas oficinas pelo Prêmio para fomento da produção artística em todo Estado. Os gestores entenderam que esta estratégia mobilizaria e garantiria um aumento considerável de inscrições. Ressaltaram que na última edição chegaram ao número de 1000 trabalhos inscritos, e a expectativa era de que este número fosse equiparado ou superado nesta edição. No total foram 50 oficinas organizadas pela sede e subsedes, com mais de 500 participantes usuários de serviços de saúde mental do Estado de São Paulo. A produção abrangeu as categorias do Prêmio e as oficinas foram realizadas em CAPSs, Centros de Convivência (CECCOS), universidades, praças públicas, unidades do SESC das cidades participantes. Ao final das inscrições em 30/06/2014, chegaram ao número de 825 trabalhos inscritos. A categoria com maior número de inscritos foi “Pinturas e Ilustrações”, com 309 trabalhos.

O quadro a seguir apresenta parte do corpus composto do material referente ao VII Prêmio, após finalizado o trabalho de campo. Consta de materiais produzidos durante o processo de acompanhamento da construção da 7ª edição do Prêmio Arthur Bispo do Rosário; entrevistas com os gestores e jurados participantes desta edição; fotografias e arquivos das obras inscritas e classificadas; e um conjunto de documentos referentes ao regulamento, inscrição, planejamento e divulgação desta edição cedidos pelos gestores e pelo Centro de Documentação do CRP-SP (CEDOC). A totalidade do corpus inclui ainda documentos referentes às demais edições.

Quadro 2 - Listagem do corpus referente ao VII Prêmio Arthur Bispo do Rosário

TIPO DE DADO	QUANTIDADE	DATAS	OBS
Diário de campo			
Reuniões GT e cerimônia de premiação	13 arquivos	De 24/03/14 a 28/05/15	
Reunião dos jurados	6 arquivos	De 06/10/14 a 11/11/14	
Entrevistas			
Jurados	11 arquivos Áudio	De 10/11/14 a 09/04/15	Entrevistei 11 jurados que participaram das reuniões para definição das obras finalistas
Gestores	3 arquivos Áudio	De 27/03/15 a 29/05/15	Entrevistei 5 gestores participantes do GT em 2 grupos focais e uma entrevista individual
Documentos			
Folders e flyers VII Prêmio	2 arquivos	2014	Constam de regulamento e ficha de inscrição, programação de eventos associados ao Prêmio
Catálogo de Obras VII Prêmio	1 arquivo	05/2015	Consta de textos dos jurados, histórico do Prêmio e fotografias das obras finalistas (contém hiperlink para obras da categoria vídeo)
texto Exposições VII Prêmio	2 arquivos	02 a 05/08/2014	Texto para abrir as exposições. Com discussão conceitual em comentários
Plataforma online e fichas de inscrição VII Prêmio	2 arquivos	10/07/2014	Consta regulamento e fichas de inscrição
Projeto museográfico	1 arquivo	2014	Idéias para projeto das exposições das categorias do Prêmio nas bibliotecas municipais
Texto dos jurados para catálogo	1 arquivo	23/01/2015	Contribuições de 3 jurados
Print screen plataforma obras	10 arquivos	07/2015	Print da plataforma de obras inscritas e notas (primeira parte da avaliação de cada categoria)
Tabela geral obras finalistas	5 arquivos	14/07/2015	Tabela contendo resultados, dados de inscrição das finalistas de cada categoria (da plataforma online). Exceto categoria vídeo
Tabela Geral notas com todas as obras classificadas	1 arquivo	24/09/2014	Tabela contendo notas das finalistas/ categoria

Regulamento VII Prêmio	1 arquivo	17/07/15	Cópia página da plataforma de inscrição
Inscrição de obras VII Prêmio	1 arquivo	17/07/15	Cópia página da plataforma de inscrição
Programação oficinas VII Prêmio	1 arquivo	17/07/15	Cópia página da plataforma de inscrição
Apresentação VII Prêmio	1 arquivo	17/07/15	Cópia página da plataforma de inscrição
Fotografias e arquivos sobre as obras			
Originais das obras finalistas VII Prêmio	20 arquivos	10, 11/2014	Categorias: Poesias, Crônicas, contos e textos
Fotografias das obras finalistas VII Prêmio	30 arquivos	10, 11/2014	Categorias: Pinturas e ilustrações Fotografias Esculturas e instalações
Fotografias de outras obras citadas nas reuniões de jurados	11 arquivos	10, 11/2014	Categoria: Fotografias - VII Prêmio

3.3 PROCESSO DE TRABALHO DO GRUPO DE GESTORES

As reuniões do grupo de trabalho dos gestores (GT) ocorriam com um intervalo aproximado de 40 dias entre elas, na sede do CRP-SP, com a presença do grupo que era composto por cinco gestores, incluindo a coordenadora Monica, e mais o responsável pelo setor de eventos do conselho Saulo, além de mim e de uma secretária que redigia as atas.

Os cinco gestores não eram conselheiros, mas pessoas convidadas pelo Conselho envolvidas com movimentos sociais e coletivos de difusão das produções artísticas ligados ao campo da saúde mental. O GT era um espaço para que fossem discutidos os objetivos do Prêmio, seus princípios ético-políticos e tomadas decisões em relação a sua organização, abrangência e articulação com a rede pública de saúde e outros setores.

As reuniões eram presididas pela coordenadora do GT que fazia a ponte daquele grupo com a direção do Conselho, assembléia de conselheiros e outros setores da instituição. A coordenadora de antemão dispunha de uma pauta, aprovada no início das reuniões pelos presentes, em que constava pontos referentes a: divulgação das inscrições

através de comunicação com os serviços da RAPS, com movimentos sociais na área da saúde e das artes; organização das oficinas promovidas pelo Conselho para fomento da produção artística; mapeamento de equipamentos da cultura para a realização das exposições e da cerimônia de premiação; estabelecimento de prazos para a avaliação *online* pelos jurados e organização das reuniões presenciais entre eles; elaboração de projeto museográfico das exposições, transporte, manutenção e segurança das obras; organização de roteiro, convidados e apresentações culturais na cerimônia de premiação; e elaboração do catálogo *online* e impresso.

Na discussão desses pontos, usualmente cabia aos cinco membros a tarefa de pensar as ações conceitualmente e estrategicamente para atingir os objetivos que almejavam para aquela edição, tanto no que diz respeito às mudanças no seu funcionamento em comparação às edições anteriores, quanto às contribuições do Prêmio para mobilizar e difundir a produção artística dos serviços, para a desinstitucionalização do cuidado, mas principalmente da loucura e da arte para comporem a experiência coletiva urbana e os modos de produção de subjetividade.

O responsável pelo setor de eventos usualmente cuidava da parte operacional das ações, contratando serviços, agenciando orçamento, contatando equipamentos da cultura. Era também quem detinha a memória dos procedimentos das edições anteriores pelo fato de ter participado desde a 4ª edição da organização do Prêmio; portanto prezava pelos protocolos e pela sua tradição.

Ao adentrar o campo, pude perceber que no estabelecimento de um contrato com o grupo sobre a pesquisa já foi possível iniciar o mapeamento de expectativas, desejos e crenças em relação ao lugar que a pesquisa poderia ter junto ao trabalho dos gestores. A própria pesquisa era entendida por alguns deles como ferramenta de empoderamento dos atores, da população-alvo daquela ação e também ferramenta de pensamento sobre seu próprio trabalho. E, nesse caso, meu lugar como pesquisadora foi de parceira na construção desse processo, mas ao mesmo tempo de elemento externo que fomentava reflexão nos atores.

3.3.1 DIVULGAÇÃO E MANEJO DAS INSCRIÇÕES

Como estratégia para obter um maior número de inscrições, o CRP participou do “Balaio das Artes”, mostra organizada pela Rede de Fazedores de Arte na Atenção

Psicossocial. Com a câmera fotográfica em mãos, montaram um *stand* no Balaio para inscrições *in loco* e convidaram as pessoas, numa abordagem ativa, a participar do Prêmio com suas obras. Além disso, acionaram outras formas de divulgação: postagem pelo correio aos CAPSs, Centros de Convivência e Cooperativa (CECCOs), Universidades e Unidades Básicas de Saúde (UBSs); panfletagem na Feira da Rede EcoSol³³; boletim eletrônico do CRP específico sobre o Prêmio; e divulgação na Rede HumanizaSUS.

Organizaram-se para comparecer aos eventos que compunham a semana da Luta Antimanicomial em várias cidades, para divulgar o Prêmio e angariar inscrições. Todos concordaram com as sugestões de Tadeu de que era necessário aumentar a frequência e abrangência da divulgação, fazer contato telefônico com cada subsede do CRP e acionar a Coordenação de Saúde Mental do Estado para ajudar. Saulo sugeriu que fizessem como na edição de 2006: divulgar um informativo exclusivo do Prêmio para todo *mailing* do CRP. Porém, Roberto argumentou que este tipo de iniciativa não aumentaria as inscrições, e que era necessário um contato direto com os serviços de saúde mental, tomando por referência a população com que se trabalha. Tadeu então sugeriu que fosse feita uma divulgação corpo a corpo nos serviços. Mônica comentou que muitos dos CAPSs não tinham internet, ou que a rede era ruim nos serviços e apoiou a sugestão.

Na reunião de junho, Monica referiu existirem alguns problemas referentes às inscrições. O sistema reconhecia a quantidade de obras pelo e-mail do autor. Isso estava ocasionando problemas, pois o técnico do serviço de saúde registrava no e-mail dele uma quantidade de obras referentes a diversos autores, já que é comum os usuários não terem e-mail próprio. Por conta disso, mudaram o sistema para reconhecer a quantidade de obras por autor pelo CPF e não pelo e-mail.

Nessa mesma reunião, avaliaram o número de inscritos desta edição. Monica disse que o maior número de inscrições que já haviam conseguido fora na edição anterior. E justificou não terem chegado àquele número nesta edição pelo fato de fazer tempo que o Prêmio não acontecia. Para Saulo, o valor do prêmio em dinheiro não estimulava a participação. “*Para a produção de um vídeo, por exemplo, este valor é baixo*” (sic). Disse que era um aspecto importante para o grupo refletir, achava que se o valor fosse maior talvez trouxesse mais entusiasmo às pessoas. Monica justificou que a

³³ A Rede de Saúde Mental e Economia Solidária – EcoSol é um espaço de articulação de experiências de inclusão pela cultura e pelo trabalho, na perspectiva do cooperativismo social e da economia solidária.

conta do valor de cada prêmio fora feita pela divisão equânime do valor total disposto pelo Conselho.

3.3.2 ORGANIZAÇÃO DAS OFICINAS

As oficinas foram organizadas pelas subsedes do Conselho em diferentes regiões do Estado e ocorreram prioritariamente em espaços públicos como museus, bibliotecas públicas, espaços de convivência, com o intuito de “*sair do CAPS*” (sic). A expectativa do GT em março era de que as 9 sedes do CRP-SP produzissem cada uma 10 oficinas, o que resultaria num total de 90 oficinas. Esperavam que esta estratégia mobilizasse e garantisse um aumento considerável de inscrições, como acontecera em anos anteriores.

Os membros do GT se dividiram para acompanhar as oficinas organizadas pela sede e pelas subsedes. O GT e as subsedes se responsabilizavam por agendar o local, organizar o material e convidar o oficineiro. Já a metodologia ficava a cargo do oficineiro. A idéia era que os materiais utilizados na realização das oficinas ficassem nos serviços.

Foi solicitado às subsedes que preenchessem um formulário com informações sobre quantas oficinas haviam feito, o numero de participantes em cada e breves relatos sobre as experiências. Estas informações foram compiladas juntamente com um texto elaborado pela coordenadora e por mim, enviado para a jornalista elaborar uma matéria para o jornal do Conselho. Ao todo foram realizadas 50 oficinas com cerca de 500 participantes. Porém, não foi possível saber o impacto dessas oficinas para o número de obras concorrentes.

Para o grupo de gestores, as oficinas eram uma forma de mobilizar serviços da rede que estavam sucateados pelas políticas públicas do Estado, e ressaltavam, entre eles, os CECCOs. As oficinas, na visão do grupo, tinham o intento de equipar os serviços com materiais de arte, instrumentalizar os usuários em diferentes técnicas artísticas, acionar parcerias dos serviços com artistas oficineiros e fomentar a produção.

Acredito que não era ocasional o fato de os gestores tomarem o CECCO como exemplo e alvo das ações de fortalecimento dos serviços da rede. Essa escolha se dava por este ser o serviço de interface por excelência e um dispositivo de desinstitucionalização bastante potente do cuidado, já que é fruto de uma portaria e implica três secretarias (esporte, meio ambiente e saúde). É um serviço que fora muito

investido pelos trabalhadores de saúde durante a implantação do SUS no município e a construção de uma rede intersetorial. É composto por atividades culturais múltiplas abertas a todos os cidadãos que por elas se interessarem, mas prevê a garantia de acesso para o público da saúde mental, o que viabiliza a participação social desta população e o encontro de diferenças.

Em meio a conversas sobre as oficinas e exposições, os gestores passaram a discutir qual o lugar da arte no cuidado. Questionavam por que este cuidado teria de ser feito dentro dos CAPSs, e o quanto isso era de fato um avanço nas práticas de atenção psicossocial. *“Porque o oficinairo tem de ir ao CAPS e não os CAPSs irem aos equipamentos de cultura? A arte está para além da saúde”* (sic - Pablo). Afirmavam que este tipo de estratégia de desinstitucionalização estava determinada na política (escrita), mas que na prática era diferente, pois entendiam que o diálogo intersetorial era mal feito.

Com relação à desinstitucionalização do cuidado, apontavam a dificuldade de reconhecimento das iniciativas autônomas. *“Tem uma dificuldade de reconhecimento pela política de Saúde Mental de tudo que é fora dos serviços. Por ser autônomo, não recebe nenhum incentivo. Daí fazer dentro do CAPS é mais cômodo, tem lugar, tem material...”* (sic - Monica). Nesse sentido, o grupo avaliou como avanço do Prêmio fazer todas as exposições em equipamento de cultura da cidade e usar estes equipamentos e os CECCOs como espaço para as oficinas do Prêmio. Isto para eles significava se colocar de maneira mais incisiva na prática intersetorial. Na visão deles, o Prêmio seria um canal de circulação, de interface destes trabalhos, uma forma de sair dos serviços.

No geral pareciam empenhados enquanto grupo em fazer do Prêmio um dispositivo de fortalecimento de práticas intersetoriais, pelo fortalecimento dos CECCOs, pelas exposições itinerantes em equipamentos de cultura, pela agenda de oficinas para serviços de saúde mental nestes equipamentos. E também como dispositivo de fortalecimento da arte nos serviços, não como ferramenta clínica (que pareciam compreender como uma redução da potência da arte), mas como produção humana, ferramenta de afirmação de modos de subjetivação, que inclusive se opõe àquilo que a prática clínica dominante impõe como modo de subjetivação. Apontavam também para a necessidade de desinstitucionalização da arte, para além do circuito do mercado, das galerias e dos equipamentos de cultura de maneira a garantir acesso.

Promover oficinas e exposições nos espaços de cultura da cidade poderia favorecer a desinstitucionalização em dois sentidos: do olhar da cidade sobre a loucura e do confinamento da loucura nos serviços de saúde.

Na avaliação dos jurados, a intersetorialidade com a cultura era um ponto em que o Prêmio necessitava investir mais. É promovido por um órgão de classe, dentro de um contexto da Luta Antimanomial, mas mais importante do que isso seria estabelecer qual movimento ou política cultural em que esta ação poderia se inserir. Pensavam que deveria ter uma maior articulação com os demais movimentos culturais, como os da periferia, e também a formação de público. Nesse caso específico, isso não estava dado. O que estava dado era uma ação destinada aos “loucos”, para a promoção de sua arte. Entendiam que isso era um passo importante, mas que ficaria limitado se não avançassem além disso.

“[a ação] Ela é extraordinária, principalmente se sair do gueto. Não existe nada que seja importante politicamente que fique preso no gueto. (...) Quanto mais isso chegar nos lugares improváveis, maior será sua importância política” (sic - Raul)³⁴.

Os gestores também reconheciam que o alcance ainda ficava circunscrito aos serviços de saúde mental e que havia a necessidade de ampliar os territórios e as articulações do Prêmio. Ainda assim, entendiam que o Prêmio era contra-hegemônico e, pelo fato de ser bem executado, era uma intervenção política potente. Apesar de ser uma autarquia, o Conselho tinha uma gestão aberta ao enfrentamento das institucionalidades, construindo estratégias de abertura com ações articuladas a movimentos sociais. Deu suporte às mudanças propostas por um GT composto por pessoas ligadas aos movimentos sociais, sem nenhum conselheiro. Diante da falta de incentivo do Estado, o Prêmio era uma iniciativa rara.

3.3.3 ORGANIZAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES

A opção pelas bibliotecas públicas se deu por uma preocupação de que as exposições fossem alocadas em espaços de cultura e de grande circulação, mas que

³⁴ As falas apresentadas nessa seção são oriundas das entrevistas gravadas em áudio com jurados e gestores.

garantissem o acesso para pessoas em vulnerabilidade. As bibliotecas haviam solicitado que a montagem ocorresse um dia antes e estas restringiam a realização de eventos, portanto, não haveria abertura das exposições. Foi necessário o grupo discutir e ajustar com as bibliotecas as datas das exposições, respeitando os meses de agenda das bibliotecas, mas também com folga de dois dias antes e depois do período de exposição para poder fazer a montagem e a desmontagem e também a licitação da locação de materiais.

Fernanda sugeriu divulgar as exposições na agenda das bibliotecas porque atingiria não somente o público da saúde, numa preocupação de que as obras circulassem por um público ampliado e não se restringissem à saúde mental. Vítor, do setor de comunicação, mostrou ao grupo as fotografias dos espaços expositivos e dos materiais disponíveis em cada espaço, que haviam feito na visita às Bibliotecas. Depois de fazer as visitas, elaboraram num projeto museográfico. O projeto foi concebido, orçado e apresentado em junho aos gestores pelo setor de comunicação. Os gestores puderam debater sobre o modo de fazer e a arte final a partir do conceito que queriam dar ao Prêmio e às exposições, e o orçamento foi aprovado por eles nesta reunião do GT.

O projeto constava da arte gráfica dos painéis de entrada das exposições, a forma como as obras de cada categoria seriam expostas (em painéis impressos, totens de projeção de vídeo e imagem, penduradas em suportes de madeira, colocadas sobre palcos ou em expositores de acrílico ou vidro), a maneira como estariam distribuídas e dispostas nos locais e os custos de locação ou compra de materiais. Além disso, orçaram material gráfico de divulgação e transportadora para ir a todos os lugares do Estado pegar as obras. Toda a contratação de locação de materiais e serviços era feita por licitação. O orçamento, segundo a coordenadora do GT, havia ficado pela metade do custo da edição anterior.

Os membros do GT sugeriram um trabalho de arte gráfica que pudesse interligar e dar unidade às exposições das diferentes categorias que seria uma pré-identidade visual para o catálogo. As imagens usadas eram representativas de cada categoria do Prêmio e justapostas. No espaço expositivo, a unidade visual seria dada por painéis em PVC com fundo branco, para dar destaque às obras, que deveriam contemplar a dimensão máxima das pinturas. Os trabalhos em texto seriam divididos em dois por painel.

No projeto para a exposição da categoria “Esculturas e instalações”, o representante do setor de comunicação sugeriu utilizar expositores para obras pequenas e disse que usariam um palco quando a obra fosse maior. As etiquetas seriam colocadas numa barra de ferro ao lado ou no pé do próprio palco. As obras seriam expostas abertas, sem nenhum acrílico de proteção. A partir dessa proposta, passaram a discutir a segurança das obras em relação ao espaço expositivo que haviam escolhido e em comparação com espaços como os museus de arte. Nessa conversa, os atores faziam sugestões em que aproximavam as estratégias de procedimentos que reconheciam ser pertinentes aos museus. Ao mesmo tempo, consideravam as especificidades do espaço expositivo em questão, uma biblioteca pública infanto-juvenil, e seus desejos de fazer das exposições espaços inclusivos e abertos, marcando uma diferença em relação àquelas mesmas referências. No final, a exposição foi organizada com dois palcos para exposição de cinco obras grandes, sem proteção. E expositores individuais em caixas de acrílico para as outras cinco obras menores. Dispuseram uma funcionária do Conselho na biblioteca para cuidar da segurança das obras.

No projeto museográfico para a categoria vídeos, colocaram dois totens de projeção, cujo preço de locação espantou alguns dos gestores. Dois fones de ouvido deveriam ser comprados. Os vídeos ficaram expostos em *looping*. Roberto sugeriu que fizessem uma tela inicial de apresentação. Em razão do alto custo do projeto museográfico, o setor de comunicação decidiu usar a iluminação dos locais de exposição, já que estes eram abertos em sua maioria com iluminação ambiente, e as exposições ocorreriam durante o dia. Monica referiu que contratariam uma transportadora para pegar as obras nas várias cidades do Estado, mas que esta não seria uma transportadora de obras de arte, pois este serviço era muito caro. Ainda assim, diante da preocupação de membros do Conselho em relação à integridade das obras, deram preferência no orçamento para contratar uma transportadora mais cuidadosa. A produção do catálogo também era entendida como prioridade no orçamento, portanto deveriam economizar nos custos de locação de materiais para as exposições.

Com relação ao texto que estaria no *banner* de apresentação das exposições, Monica sugeriu que o começo do texto poderia ser igual em todos os painéis, o que mudaria era a parte específica de cada exposição. Nesse momento convocou o GT para a elaboração do texto e disse que esta iniciativa sintetizaria para ela a função do trabalho do GT: pensar o conceito da exposição. Aqui ficou mais claro para mim a divisão que o

grupo de trabalho empreendia, entre uma equipe de execução e planejamento composta pelos membros dos setores de comunicação e eventos do Conselho, e uma equipe que pensa o conceito do Prêmio, suas estratégias de articulação política. Estes últimos são os convidados do GT por sua participação na militância da Reforma e pela vinculação a propostas na interface arte e saúde mental.

3.3.4 CERIMÔNIA DE PREMIAÇÃO

Já que a Cerimônia de premiação era o evento de maior público organizado pelo CRP, estimavam a necessidade de um espaço para 300 ou mais pessoas. O acesso também foi um ponto fundamental na escolha do local, pois entendiam que os participantes viriam de várias cidades do Estado e de partes diferentes e distantes da cidade, portanto teria de ser um espaço público e próximo a uma estação de metrô.

A idéia era de afirmar a ocupação dos espaços públicos da cidade com práticas que unissem os setores da cultura, da saúde, da educação. Isto era uma marca forte da história deste grupo de gestores e se mantinha como estratégia política associada ao Prêmio. A garantia do acesso do público do Prêmio a esses espaços e de abertura dos espaços de arte a um evento que tinha origem na saúde aparecia como uma preocupação. Os gestores passaram a elencar teatros com estas características e lembraram de alguns que já haviam sido palco de eventos da saúde mental, ou que haviam sediado por anos projetos na interface das artes e da saúde. Optaram pela Galeria Olido, no centro da cidade de São Paulo.

Sugeriram convidar grupos notórios no cenário da interface das artes e da saúde mental para as apresentações de teatro e de música. Pensaram em duas apresentações de 15 a 20 minutos, e Mônica atestou que seria possível pagar um cachê de 1000 reais por grupo. Pareciam querer sugerir como convidados grupos que se firmaram neste cenário, porém ao elencar os grupos, demonstraram dificuldades em saber quais ainda se mantinham atuantes. Por fim, convidaram um grupo performático, a companhia (esquizo)cênica, e outro de música do Estado de São Paulo, a banda Loko na Boa.

3.3.5 PESQUISA-INTERVENÇÃO E CO-PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

A primeira reunião que acompanhei, em maio de 2014, aguçou minha vontade de acompanhar o grupo e de buscar uma metodologia que refletisse a interação durante o processo, bem como as tensões entre os atores na discussão sobre os possíveis critérios de seleção que pareciam querer nomear e que continham uma concepção política que norteava a construção do Prêmio. Ficou evidente que o aquecimento da discussão no grupo, pós fase burocrática (pré-tarefa), se deu também pela possibilidade de fazer parte de uma pesquisa e de pensar sobre seu próprio processo, o que me fez ficar também bastante desejosa de acompanhar um processo de construção de um prêmio vivo. Falávamos disso na saída da reunião, a caminho para o metrô.

Em minhas notas de campo sobre a reunião do GT de junho, ressalto que a minha presença possibilitou um debate sobre como refletiam sobre o lugar do Prêmio, sua função na afirmação de práticas intersetoriais, como dispositivo para a circulação das obras. Passaram a se interessar pelo trabalho de levantamento bibliográfico da pesquisa e perguntaram se existiam pesquisas sobre trabalhos na interface arte e saúde, que não focassem o uso da arte como recurso terapêutico. Reconheceram a minha afirmação de que a grande maioria das pesquisas trata a arte como recurso clínico e associaram-na ao fato de a maior parte dos trabalhadores de saúde mental não terem formação em arte, e de a arte ter um lugar menor em meio às práticas clínicas de especialistas.

A reunião de julho de 2014 me mobilizou no sentido de entender melhor a pesquisa enquanto uma pesquisa-intervenção e os atores enquanto co-autores do processo investigativo. Vi-me colaborando ativamente na organização do Prêmio, a convite do GT, para pensar, junto com eles, o conceito do Prêmio (incluindo seu sentido para aquele grupo) pela elaboração do texto da exposição e também sendo convocada a proceder com o resgate dos documentos e arquivos referentes ao Prêmio que constavam do centro de documentação do CRP, o CEDOC.

Os gestores falavam da importância da produção de uma memória sobre o Prêmio, que referiam não ter sido colocada em prática pelo Conselho, e que esta poderia enfatizar a relação do Prêmio com a política de saúde mental, o lugar da militância na política e na organização do Prêmio. Também se referiam à importância de analisar os

documentos do ponto de vista da leitura das obras. Falavam do lugar de quem via a militância retraída e pouco ativa frente aos novos manicômios que surgiam pela política de terceirização de serviços na saúde mental e de recolhimento compulsório que vinha ocorrendo em larga escala nas grandes cidades. Falavam do lugar de quem trabalha para as organizações sociais terceirizadas pelo governo do Estado para a gestão dos equipamentos de saúde, que, na visão deles, implicara num distanciamento da efetivação do SUS enquanto política de saúde. Mas afirmavam que apesar de estarem nesse lugar, a ele eram combativos, pois haviam se formado pela militância da Reforma Psiquiátrica e do SUS.

Escrever sobre o prêmio e o trabalho de memória que estes atores intencionavam fazer aparecia como ferramenta para afirmação de uma posição política deste grupo e do próprio conselho. Fui sentindo que o grupo incorporou a pesquisa e passou a se organizar para fazer parte dela como autores, apesar de não falarem explicitamente da relação deste trabalho que queriam realizar com a pesquisa que eu desenvolvia. Ainda assim, me incluíram no processo todo tempo, como uma das autoras do texto que queriam publicar.

Percebi que a intenção dos componentes do GT em realizar esta pesquisa de memória era enfocar mais especificamente o processo de construção do prêmio e as condições de produção deste em meio ao contexto histórico-político da Reforma Psiquiátrica. Este vinha se modificando em virtude das políticas de terceirização dos serviços, dos quais eles eram testemunha, pois estavam vinculados à gerência e a cargos técnicos na rede de saúde mental. Também intencionavam compreender a função da arte (e do Prêmio) como resistência ao que alguns chamaram de “retorno dos manicômios”. A princípio, isto me mobilizou fazer uma análise conjunta do material, mas não caberia reorientar de maneira radical os objetivos da pesquisa e sim identificar quais fluxos de desejo implicavam esses atores à memória das produções na interface arte e saúde.

Os gestores são jovens de uma segunda geração da militância, que iniciou sua atuação profissional no contexto da atenção psicossocial instituída como política pública de saúde mental e que trabalhou no sentido da desinstitucionalização do cuidado e dos serviços de saúde mental, em projetos autônomos, intersetoriais, mas sem amparo institucional do Estado. Isto apareceu no discurso direcionado à pesquisa de memória do Prêmio, e também nas conversas a caminho do metrô após as reuniões do GT, em que eles se colocavam como trabalhadores da saúde mental, militantes, porém terceirizados,

submetidos a uma lógica de trabalho contraditória ao SUS e aos princípios da Reforma. Mas também se dizendo produtores de movimentos autônomos, independentes dos serviços de saúde mental: a Rede de Fazedores de Arte na Atenção Psicossocial e o Balaio das Artes; o projeto Loucos pela X³⁵; e articuladores de redes intersetoriais de acesso e participação social da população da saúde mental: o lugar de uma psicóloga militante da Reforma nas bibliotecas municipais.

Nesse sentido, me vi imersa no processo de construção do Prêmio e convocada e ajudá-los a pensar sobre os sentidos do trabalho que desenvolviam. Ao ser convocada a escrever o texto da exposição, senti que fui chamada por ser alguém que estuda a relação entre a arte e a saúde mental. Porém, me vi mobilizada a não escrever a partir de um saber construído teoricamente, e sim a partir de falas que surgiram dos gestores no acompanhamento das reuniões do GT, no lugar de uma interlocutora para auxiliar na construção do conceito do Prêmio.

A reunião de novembro de 2014 ocorreu uma semana antes da cerimônia de premiação, serviu para fazer os últimos acertos e, ao mesmo tempo, foi um momento em que o sentido do Prêmio passava a ganhar contornos mais firmes para os gestores.

Ao ouvir Pablo contar sobre sua experiência de acompanhar meus registros de uma das reuniões de jurados, Fernanda me perguntou sobre o modo como eu havia realizado o registro, e ela prontamente identificou como método a cartografia. A partir daí, disse entender que eu, como pesquisadora, poderia contribuir para a produção do catálogo do Prêmio, contando sobre o processo de produção desta edição.

Segundo Fernanda, o Prêmio, ao longo dos anos, perdera sua história e a possibilidade de incorporar e refletir sobre o seu próprio processo de construção. Pois, ao entrar em contato com o que se tem de registro, como as galerias virtuais no site do Conselho, somente as obras podem ser vistas e isso, segundo ela, não dava possibilidade de se conhecer como tudo aquilo havia sido feito. Pablo entendia que produzir uma memória do Prêmio tinha o sentido de reavivá-lo enquanto produção política de saúde mental. A intenção deles a princípio era produzir uma memória do Prêmio que

³⁵ Formado por profissionais e usuários de serviços de saúde mental, o projeto “Loucos pela X” é um empreendimento de economia solidária que, desde 2001, mantém uma ala nos desfiles da Escola de Samba Grêmio Recreativo X-9 Paulistana. O grupo também confecciona fantasias da escola de samba, de outras agremiações do grupo especial e de outras divisões do carnaval de São Paulo. Foi reconhecido como o empreendimento mais economicamente inclusivo do carnaval brasileiro no 1º Prêmio Edison Carneiro, promovido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) em novembro de 2014.

contribuísse para uma reflexão sobre o retrocesso na política de saúde mental e o recuo da militância.

Monica corroborou lembrando que nas primeiras edições o Prêmio era “*da Saúde Mental e não só do CRP*” (sic), pois envolvia na sua concepção e organização associações de usuários de serviços de saúde mental, profissionais e familiares. Associações estas que, segundo ela, nos tempos atuais haviam perdido sua força política. Depois das primeiras edições, o Prêmio acabou se tornando um “*Prêmio do CRP*” (sic). Para eles, esse recuo político do Prêmio dizia de uma fragilidade de articulação entre as instâncias representativas dos atores do campo da saúde mental em sua atuação política. Porém, entendi que a pesquisa que eu havia proposto, apesar de não ter os objetivos que eles enunciavam, também caminharia no sentido de suas necessidades. Não tratava da memória do Prêmio, mas de como o Prêmio contribuía para uma memória das produções na interface da arte e da saúde mental e para a afirmação das redes e coletivos que as produzem.

Em meio ao processo, eles passaram a avaliar seus processos de trabalho enquanto trabalhadores da Saúde Mental a partir da participação na gestão do Prêmio e a identificar e afirmar redes as quais se sentiam pertencentes e atuantes: os projetos de interface da saúde, arte e cultura em que estavam envolvidos e ali identificando grupos com poder de atuação micropolítica. Também mencionaram o envolvimento em um GT para formular um plano municipal para práticas e projetos nessa interface, com a presença de representantes das três esferas do poder, e coletivos atuantes nesse cenário na cidade, sustentado por uma macropolítica que envolvesse as micropolíticas territoriais.

Isso parecia dar sentido ao Prêmio: mais do que a divulgação das obras, era a ação política empreendida pelo Prêmio ao contribuir para o fortalecimento de práticas na interface da arte, saúde e cultura que aparecia como um fluxo de crença e desejo recorrente nas conversas entre esses atores. Passaram a falar de vários grupos que atuam nessa interface e que poderiam compor esta rede, segundo Fernanda, pessoas que pensavam a produção nessa interface não como “*espetáculo*” ou obra em si, mas como “*instrumento de convivência e de encontro*” (sic). Viam na interface arte e saúde e na rede que se produz entre esses projetos um lugar de resistência e militância da desinstitucionalização da arte e da loucura:

“Acho que os coletivos de artistas [tem força]. Quem é louco e tá nesse coletivo, ele nem parece louco. Acho que a gente não tem que fazer mais coisa sectária da saúde mental, mas tem que colocar todo mundo na produção do que é, ...todo mundo junto na loucura da produção, no processo de estar junto e permitir a emergência das subjetividades... e briga e acolhe... sem muito a relação técnico-usuário, lá todo mundo é produtor [de arte]” (sic - Tadeu).

Mais do que a produção de “loucos”, o que dava sentido ao Prêmio era a loucura da produção.

3.3.6 DESDOBRAMENTOS DO PRÊMIO

Os gestores realizaram duas reuniões no ano seguinte à premiação; uma para elaborar o catálogo e outra para organizar um evento em parceria com o SESC-SP. A reunião do catálogo reuniu, além de membros do GT e jurados, vários setores do CRP e uma jornalista contratada para a editoração. Os dados produzidos nessa reunião serão trabalhados em profundidade no capítulo 6 “Das estratégias de gestão do Prêmio”.

Alguns dos gestores entendiam que o catálogo deveria incluir o processo de construção do Prêmio como um processo de intervenção na cidade, mais do que uma premiação. Pablo e Monica ressaltaram dois marcos fundamentais que diferenciaram esta edição das demais: a extinção do primeiro ao décimo colocado e o sentido do prêmio em dinheiro pelo uso da obra em exposição; e a própria construção do catálogo como um marco de registro para a memória do Prêmio.

A reunião sobre o evento no SESC teve o intuito de construir um espaço de encontro para usuários e trabalhadores, com entrada gratuita, para debater metodologias de enfrentamento da institucionalização da loucura, a partir da articulação arte, saúde e cidade. Os gestores pretendiam afirmar os saberes práticos construídos pelo atores da rede e compartilhar o saber-fazer. Foram convidados coordenadores de projetos autônomos na interface arte e saúde mental para uma mesa-redonda mediada por mim. Intencionavam, como possibilidade de desdobramento desse evento, construir junto ao SESC cursos de formação para os trabalhadores da saúde mental em arte e em políticas culturais. Compreendiam, com esta ação, que a importância do Prêmio estava além da difusão das obras, mas também nas intervenções na cidade e nos serviços de saúde

mental e no diálogo do Prêmio com a política pública. O Prêmio teria como intuito produzir intervenções no olhar da cidade sobre a loucura e intervenções na cidade sob o olhar da loucura.

‘Então, o Prêmio também é um pouco uma intervenção no cotidiano. “Olha tem coisa bacana acontecendo” que no cotidiano talvez possam passar um pouco desapercibidas (...)Acho que o Prêmio tenta trazer um rompimento assim.(...) Então, não é criar nada novo, mas é dar valor pra coisas que não tem muito espaço.(...) como política disso aí, de mostrar que a loucura anda mudando de cena, de figura, de circulação’ (sic - Pablo).

3.3.7 PROCESSO COLETIVO DE GESTÃO

Para os gestores, o processo coletivo de gestão marcou uma diferença desta edição para as demais que tiveram um caráter mais pragmático e operacional. Esta incluiu convidados de diversas áreas em participação cooperativa e com um envolvimento criativo.

Os jurados, por exemplo, haviam participado com textos para o catálogo, na seleção de *prints* dos vídeos e na organização da festa de lançamento. Avaliaram que o Prêmio havia aberto muitas portas, como por exemplo o evento no SESC, porque foi um processo com muitas pessoas envolvidas trabalhando em um coletivo, e que isso fora a riqueza e o diferencial desta edição.

O modo como a coordenadora do GT conduzira as reuniões e o processo foi avaliado pelos demais membros como determinante para a coletivização do trabalho e para o envolvimento afetivo dos atores. Entendiam que era uma estratégia que a coordenadora havia usado para trazer liberdade, cooperação e criatividade ao processo de produção, e que isso refletiu em todos os resultados do Prêmio.

“(...) eu acho que por isso que envolveu muita gente, porque era bacana e as pessoas tinham liberdade, se sentiam produzindo junto e não só alguém que estava dando uma opinião, sendo consultada por uma coisa. Então, eu acho que se no catálogo tem até a ajuda dos jurados, eles não estão só sendo avaliadores, eles foram

convidados a participarem desse processo (...) acho que isso traz toda a diferença na construção” (sic - Pablo).

Outro ponto que destacaram foi o processo de seleção que, segundo eles, foi um processo humanizado e coletivizado. A primeira etapa pela plataforma *online* teve o intuito de viabilizar a discussão entre os jurados realizada na segunda etapa em reuniões presenciais. E essas discussões, para eles, fizeram muito sentido para o envolvimento dos jurados no processo de construção e para a mudança que queriam propor na lógica de funcionamento do Prêmio em crítica à competição.

3.4 PROCESSO DE SELEÇÃO DAS OBRAS PELOS JURADOS

O processo de seleção do Prêmio Arthur Bispo do Rosário contou com uma etapa em que os jurados realizaram a avaliação das obras inscritas por meio de uma plataforma *online*. Nesta plataforma, cada jurado teve acesso apenas aos títulos das obras, às fotografias das obras, ou aos arquivos em texto, e então deu nota de zero a dez em um espaço da plataforma, com exceção da categoria vídeos, em que as cópias dos trabalhos em DVD foram enviadas a cada jurado pelo correio. Nesta categoria, as notas foram dadas em planilha a mão, já que os vídeos não estavam dispostos na plataforma. Posteriormente, os jurados desta categoria entregaram ao CRP a planilha de notas. A plataforma fez a soma das notas que cada obra recebeu dos três jurados (nota total). As dez obras que receberam a nota total mais alta foram classificadas para a segunda etapa da seleção. Os jurados não tiveram acesso às notas dadas pelos demais, tampouco à somatória e ao resultado da classificação. Ficaram sabendo quais obras foram classificadas apenas na segunda etapa da seleção, a reunião presencial dos jurados, onde encontraram os demais jurados de sua categoria.

Foram realizadas seis reuniões ao todo, uma para cada categoria com a presença dos respectivos jurados. As reuniões das categorias “Vídeos”, “Fotografias”, “Poesias” e “Contos, crônicas e textos” foram realizadas dos dias 06 a 09 de outubro de 2014 no auditório da sede do CRP-SP com a presença de dois funcionários do setor de eventos e com as obras de cada categoria à disposição dos jurados, projetadas no telão do

auditório. As reuniões das categorias “Esculturas/ Instalações” e “Pinturas e ilustrações” foram realizadas nos dias 10 e 11 de novembro de 2014 no local em que as exposições das obras estavam acontecendo, a Biblioteca Monteiro Lobato, na presença das obras originais. Nesta época, as exposições de cada categoria do Prêmio já estavam em cartaz. Participei de todas as reuniões.

As reuniões presenciais entre os jurados tinham por objetivo a escolha, dentre as dez classificadas, das obras que seriam contempladas com o prêmio de R\$ 1000,00 e aquelas que seriam contempladas com a menção honrosa. Na visão dos gestores do prêmio, esta etapa não deveria estabelecer de primeiro a décimo lugares, e sim os cinco premiados e os cinco que receberiam menção honrosa. Já que, para eles, o intuito do Prêmio não seria estabelecer uma competição entre melhores e piores trabalhos e sim, fomentar a produção em arte nos serviços e fazer esta produção ganhar visibilidade, circular por outros espaços, desinstitucionalizar-se. Isto marcaria um diferencial em relação às edições anteriores, quando as obras foram premiadas em primeiro, segundo e terceiro lugares.

O corpo de jurados do Prêmio foi composto por 18 pessoas, três por categoria, todos por indicação dos gestores. Na sua grande parte, os jurados são pessoas que se dedicam às artes como atuação profissional, porém em interface com os campos da saúde, da assistência social e da educação. Tive contato com 15 jurados, os quais estiveram presentes nas reuniões. Dentre estes, quatro são profissionais da saúde mental que atuam em CAPS, organizações sociais e consultórios, porém que mantém uma produção em arte ou cuja pesquisa acadêmica é voltada para a interface das artes e da saúde. Foram indicados pelo reconhecimento da pesquisa ou da atuação na atenção psicossocial, mas também em decorrência da produção artística.

Um jurado é profissional das artes e da educação que atua em CAPS como oficinairo e faz parte da Rede de Fazedores de Arte na Atenção Psicossocial. Foi indicado ao Prêmio por fazer parte desta rede, da qual também fazem parte dois dos gestores. Dois jurados são profissionais do jornalismo e do campo editorial, sendo que um deles foi indicado para este trabalho por ter realizado uma matéria sobre o artista Arthur Bispo do Rosário e a partir dela ter entrado em contato com os gestores do Prêmio. Dois outros jurados são profissionais das artes e da educação que atuam em

movimentos sociais ligados aos direitos humanos, estética das periferias e arte urbana com populações em vulnerabilidade social. Outros três jurados são profissionais das artes que atuam na cultura e na educação, mas que tiveram produções com temática voltada para a saúde mental ou para populações excluídas, ou ligada a projetos autônomos na interface com a saúde. Um outro jurado é profissional das artes e da educação, cuja pesquisa acadêmica tangencia os territórios da loucura. Dois dos jurados atuam no campo das artes exclusivamente.

Verifiquei que, apesar do cuidado dos gestores em afirmar que a procedência dos jurados era o campo da arte para assegurar uma avaliação que consideravam fazer jus a um prêmio de arte, também operou na indicação do corpo de jurados a força dos afetos, pois selecionaram em sua maioria pessoas que tinham algum contato com uma prática de cuidado a pessoas, sejam estas do campo da saúde mental, ou da esfera da vulnerabilidade.

Dos 15 jurados, seis estão vinculados a projetos na interface arte e saúde mental, sendo que cinco destes atuam ou atuaram na rede de serviços de saúde mental e um deles nunca atuou. Nenhum deles participou como jurado em outras edições do Prêmio ou de outros prêmios na interface arte e saúde mental. Dez deles nunca haviam participado do processo de seleção em prêmios ligados ao campo das artes como jurados, sendo que dois destes haviam participado como artistas concorrentes; três já haviam participado como jurados de prêmios no campo das artes; e em relação a dois deles não foi possível obter esta informação.

Nas reuniões das categorias “Poesias”, “Fotografias”, “Pinturas e Ilustrações” e “Esculturas/ Instalações”, todos os três jurados estiveram presentes. Na reunião da categoria “Vídeos”, estiveram presentes dois jurados dos três jurados. E na da categoria “Contos, crônicas e textos”, apenas um dos três jurados compareceu.

As reuniões de outubro eram iniciadas por Saulo, responsável do setor de eventos do CRP e membro do GT, que apresentava os jurados uns aos outros, me apresentava como pesquisadora, e as etapas de seleção do Prêmio. Explicava a mudança no conceito de avaliação em relação às edições anteriores, e sobre a inclusão da reunião presencial dos jurados que em consenso definiriam as cinco premiadas e as demais que receberiam menção honrosa. Elucidava que os jurados iriam conhecer ali naquele

momento quais eram as dez obras selecionadas para esta etapa, e que tinham liberdade de criar o seu próprio sistema de ajuste para o consenso. Convidava a todos para as exposições e para a cerimônia de premiação dizendo que era um momento muito importante e emocionante para os premiados, já que os artistas, familiares e amigos estariam presentes, e todos os artistas subiriam ao palco para receber o prêmio e fariam breves agradecimentos. Entregava uma lista com as dez obras e pedia que assinalassem com um “X” os premiados e assinassem a lista de presença.

Todo este ritual inicial era acompanhado de um clima de protocolo de concurso inicialmente e de uma infra-estrutura disposta pelo Conselho que incluía um telão com uma abertura em *power point* com o logo desta edição do Prêmio e o título “avaliação presencial categoria X (título da categoria correspondente)” seguida da projeção das obras finalistas; a impressão das obras, camisetas, crachás e certificados entregues aos jurados; uma mesa diante do telão com assento identificado para cada jurado; além de *coffee break*, transporte, pró-labore e dois funcionários dos eventos à disposição para auxiliar no que fosse preciso. Boa parte dos jurados elogiou o tratamento que receberam do Conselho e a infra-estrutura das reuniões.

Percebia que Saulo inicialmente ficava apreensivo com a minha presença nas reuniões, visto que queria garantir que o processo de julgamento pelos jurados sofresse o mínimo de interferência externa. Por esta razão, também não fui autorizada a gravar em áudio as reuniões ou ter acesso à plataforma dos jurados antes do final do processo de avaliação, já que o GT e Saulo, em específico como porta voz do protocolo do concurso, entendiam que o processo seletivo deveria se manter em sigilo até a data da cerimônia de premiação. Este justificou que os jurados poderiam se intimidar com a gravação, apesar de entender que quem deveria dar a palavra final em relação a isso seria a coordenadora do GT.

Ao que ele me apresentava, eu dizia os objetivos da pesquisa aos jurados e os convidava a serem participantes, esclarecia que iria acompanhar todo o processo através de registro em diário de campo. Alguns dos jurados me cumprimentavam com entusiasmo e eram muito solícitos, pois lembravam do contato prévio que eu havia feito com cada um por email, anunciando minha presença, apresentando a pesquisa, e solicitando permissão para acompanhar o debate. A convite de Saulo, permaneci

sentada nos lugares reservados à comissão organizadora, para, segundo ele, ficar mais próxima e poder dialogar. Isto “*quebrava um pouco o gelo*” (sic). Durante essas quatro reuniões de outubro, além de Saulo e de Roberto, que compareceu ao final da reunião da categoria “Contos, crônicas e textos”, os outros membros da comissão (GT) não compareceram às reuniões.

Nas duas reuniões de novembro, esse ritual foi sendo suavizado em seu peso protocolar. As reuniões aconteceram na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato, numa área central da cidade, em presença das exposições das obras. Portanto, em espaço aberto em meio a transeuntes e visitantes, muitas crianças circulando (é uma biblioteca infantil), onde o protocolo do CRP perdia um pouco seu caráter formal. A apresentação daquela fase de seleção pelo setor de eventos era feita de forma breve, não tinha a estrutura e o conforto do auditório do CRP, tampouco espaço para *coffee break*. Os jurados se reuniam no próprio espaço expositivo e, a cada ponto da discussão, podiam voltar às obras a que se referiam.

No início, os jurados iam chegando aos poucos e visitando a exposição, assim como eu. Como não nos conhecíamos previamente, passávamos por visitantes uns para os outros e, aos poucos, pela forma como eles se relacionavam com as obras, iam se reconhecendo mutuamente como jurados e eu a eles, e então me apresentava. Depois, Saulo, do setor de eventos, se apresentava e apresentava uns aos outros. Era a primeira vez que viam as obras ao vivo e frequentemente se surpreendiam, especialmente os jurados da categoria “Esculturas e Instalações”, em virtude da tridimensionalidade das obras não ser de todo capturada pelas três imagens enviadas pelos autores concorrentes para compor a plataforma de avaliação na primeira fase da seleção.

Nesse momento de chegada e reconhecimento, em conversas informais foi possível conhecer um pouco do perfil de cada jurado, características que posteriormente elucidaram suas preferências, valores e posições na discussão dos critérios e definição dos premiados, como dados contextuais. Isso se deu através de conversas sobre pesquisa e meio acadêmico, como com Patrícia e Marcos em “Esculturas e Instalações”, ou sobre o cotidiano de trabalho de cada um no universo das artes e da saúde mental, como com Gilsa e Milton em “Pinturas e Ilustrações”.

Saulo esteve presente em ambas as reuniões, assim como uma funcionária do

CRP responsável por cuidar do acervo das exposições. O setor de eventos temia que as obras pudessem ser danificadas em virtude da grande circulação de crianças, por não ser um espaço propriamente expositivo e por não existir funcionários do local para tal função. Na reunião da categoria “Esculturas e Instalações”, o fotógrafo responsável pelo catálogo também esteve presente fotografando as obras. Dentre os gestores, Pablo esteve presente e acompanhou toda a discussão na reunião da categoria “Pinturas e Ilustrações”. A exposição de “Esculturas e Instalações” foi montada no hall de entrada da Biblioteca, e a de “Pinturas e Ilustrações” no mezanino no piso superior. As exposições aconteceram simultaneamente.

Em algumas reuniões, os jurados se surpreendiam com o resultado dos finalistas, pois as obras selecionadas pelos três haviam sido praticamente as mesmas. Em outras, se surpreendiam pelo fato de algumas das obras que haviam escolhido individualmente não figurarem entre as selecionadas para esta etapa. Muitas vezes, os jurados solicitaram rever as obras e as planilhas de notas entregues para, além de rever a nota, checar se os trabalhos que haviam dado a melhor nota figuravam entre os selecionados.

Houve ocasiões, no início das reuniões, de os jurados compararem quais trabalhos haviam ficado em primeiro, segundo ou terceiro lugar na avaliação individual de um e de outro, algumas vezes os resultados coincidiam, mas frequentemente não. Procediam desta maneira para iniciar uma possível discussão sobre as formas de avaliação de cada um e quais critérios haviam tomado na primeira etapa. Esta comparação era por vezes retomada no momento final, frente à necessidade de decidir, entre duas obras, qual delas entraria no conjunto das premiadas. Alguns dos grupos de jurados mantinham este procedimento ao longo de toda a avaliação, por entenderem que era necessário conferir posições no resultado final (primeiro ao décimo lugar). Depois, era esclarecida pelo setor de eventos que não era necessária esta ordem.

3.4.1 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO CONJUNTA DO MODO DE TRABALHAR

O contexto do Prêmio orientou a forma como a maioria dos jurados organizou o estabelecimento de notas pela plataforma *online*. Muitos dos jurados deram uma nota

mínima (7,0 ou 5,0) para todos os trabalhos, pois entendiam que a mobilização e a inscrição destas pessoas que apresentam fragilidades já era algo a se premiar como um incentivo. Mas esta nota mínima não foi acordada entre eles, pois foi um procedimento da etapa individual.

Alguns dos jurados estabeleceram uma hierarquia de melhores e piores trabalhos. Milena, em “vídeos”, assistiu um por um os trabalhos e elaborou uma hierarquia geral. Em “Fotografias”, Paulo estabeleceu a nota mínima 7,0 para todos; depois agrupou as obras que tinham alguma qualidade técnica em notas de 8,0 e 9,0; e por último juntou no grupo das melhores aquelas que iam além da técnica. Já Laís disse ter se sentido aliviada por não ter sido convidada a avaliar os trabalhos em “Vídeos”, categoria relacionada à sua área de atuação, e assim pôde se distanciar de um rigor técnico e penetrar nas imagens, se deixando levar e imaginando o contexto em que foram produzidas.

Em “Poesias”, Ricardo opinou que para ele era complicado o sistema de notas, por ser “Freirano” (em referência à pedagogia de Paulo Freire), mas que usou as notas para aproximar dos critérios que havia estabelecido e, principalmente, para valorar as obras que mais lhe tocaram. Porém, para trabalharem juntos, foi necessária a criação de mecanismos de avaliação em conjunto, já que naquele momento teriam em mãos as obras com as notas totais mais altas (pela somatória da plataforma) e que não necessariamente condiziam com as dez primeiras colocadas para cada um deles. Deste ponto, partiriam do zero para elencar, dentre as dez, as cinco premiadas.

Na reunião de “Contos, crônicas e textos”, diante da ausência de dois jurados, foi orientado ao jurado presente que decidisse pelos premiados sozinho. O jurado entendeu que esta forma seria tendenciosa e que o ideal seria o debate. Então, sugeriu que, no caso de estar sozinho, poderiam respeitar a hierarquia das notas totais estabelecida pela plataforma, para não criar constrangimentos, pois, em sua visão, *“como em todo tribunal público”* (sic) o julgamento de um mérito é feito por um coletivo. Então, não achava justo substituir a decisão de um coletivo pela de um só. Saulo consultou a coordenadora do GT e esta concordou com a proposta do jurado. A partir disso, a reunião deixou de ter caráter deliberativo e foi palco de um debate entre o jurado e um dos membros do GT, que veio acompanhar a reunião, sobre as estratégias

que deveriam ser empregadas pelo Prêmio para potencializar as produções na interface arte e saúde mental, acompanhado da leitura das obras finalistas que o jurado julgava terem qualidade no conteúdo e na forma. O jurado também me incluiu nesse debate como interlocutora, por conta do contato prévio via email e de uma conversa que havíamos tido antes da reunião começar acerca de sua reportagem sobre o artista Bispo e a forma como se faz hoje a gestão de sua obra.

Na reunião da categoria “Poesias”, desde o início os jurados optaram por discutir o modo como iriam trabalhar em conjunto. Rita sugeriu que cada um individualmente relesse os trabalhos para rememorar e posteriormente relessem juntos para decidirem sobre os premiados. Então, Katia sugeriu o compartilhamento entre eles dos critérios que cada um tomou individualmente. Após o compartilhamento dos critérios, surgiram discussões acaloradas sobre a implicação do contexto do Prêmio no estabelecimento de critérios e na forma de cada jurado avaliar as obras e sobre diferentes visões de loucura e de arte a eles associadas.

Após a discussão, nesta categoria, os jurados optaram por retomar a leitura das obras individualmente. Nesse momento, perceberam que conheciam pessoas em comum e que circulavam pelos mesmos espaços sociais. Tinham trajetórias diferentes, mas ocupavam o que consideraram lugares de resistência na esfera da cultura e da educação.

Ao retornarem das leituras individuais, passaram a indicar os premiados, e se deu um novo debate, pois boa parte das escolhas não coincidiam. Passaram, então, a rever as obras juntos e, ao lerem uns para os outros os poemas, se sensibilizaram pela forma com que os demais jurados declamavam e passaram a discutir como as obras tocaram cada um e os recursos poéticos utilizados para dar força ao poema. Foram criando algumas categorias por aproximação de poemas que tinham temas e poéticas em comum (cômicos; urbanos, que abordavam a tristeza ou a solidão), escolhiam dentre os poemas de uma mesma categoria os que eram mais representativos daquela poética para a premiação. Nesse processo de performar as obras, foram se tocando pela leitura uns dos outros, e os critérios individuais se modificaram. Ao final, passaram a entender que o efeito de recepção da leitura coletiva das obras, por afetação e propagação, se tornou então preponderante para os critérios construídos no processo. Gabaram-se de conseguir premiar poemas de categorias diferentes.

Na categoria “Vídeos”, os jurados assistiram juntos novamente a maioria dos vídeos finalistas para lembrar os critérios que haviam estabelecido na avaliação individual e então começaram a discutir as classificações dos trabalhos. O fato de o responsável pelo setor de eventos esclarecer que não era necessário estabelecer de primeiro a décimo lugares tornou o processo mais ágil, já que os jurados haviam entrado em acordo em relação aos cinco primeiros colocados.

Na reunião da categoria “Fotografias”, os jurados iniciaram o debate com comentários aleatórios sobre as obras finalistas e se aquelas que cada um deles havia gostado mais estavam selecionadas. Depois, estabeleceram que cada um elegeria, dentre as finalistas, as cinco que julgavam ser as melhores e então dispuseram os impressos na mesa e compararam as escolhas; as que coincidiam eram juntadas ao grupo das premiadas e projetadas no telão.

Para mim, na reunião de “Pinturas e Ilustrações”, o acompanhamento se tornou mais disperso em seu início, pois cada jurado circulava de maneira independente pela exposição, ficava diante de uma obra diferente e fazia comentários para mim ou para Saulo individualmente, com poucos momentos de contato entre eles. Na sequência, Gilsa e Milton se juntaram e passaram a trocar impressões sobre as obras, e sobre as dificuldades em avaliá-las. Gilsa dizia-se pouco contemplada em suas escolhas, pois avaliava que, no conjunto das concorrentes, havia muitas obras “lindas” (sic). Comentou que o processo de avaliação era um desafio, por vezes injusto. Ambos se surpreenderam com as técnicas empregadas em algumas das obras e com a quantidade de autores de uma delas, detalhes que não eram perceptíveis pela imagem na plataforma. Nesse momento, Alexandre circulava isoladamente, se juntou aos dois após Milton chamar ao trabalho decisório na busca de um acordo de como proceder e perguntou se fariam escolhas por exclusão ou por unanimidade. Então, Alexandre refletiu que seria importante estabelecer critérios comuns que indicassem as unanimidades e as exclusões. Passaram, então, a percorrer as obras como um todo tecendo impressões e tentando estabelecer os critérios mais relevantes para cada um. Os critérios que haviam tomado na primeira etapa da seleção não estavam claros para nenhum deles e passaram a ficar mais evidente nesse momento de compartilhamento.

Após fazer anotações, Milton voltou a chamar o grupo para uma deliberação,

pois dizia ter três certezas de escolha para menção honrosa e três para premiados e gostaria de compartilhar e saber das certezas de escolha dos demais. Não parecia muito interessado na discussão dos critérios e queria agilizar o processo. É uma artista urbano em ascensão, cujo trabalho estava em fase de projeção nacional, o reconheci de uma reportagem sobre seu trabalho na TV. No início da reunião, em conversa informal, ele disse que não tinha recebido meu email, pois sua caixa de mensagens tinha mais de 2400. Quando perguntei sobre sua disponibilidade em dar entrevista, se dispôs desde que fosse ali mesmo e em tempo curto, sugerindo ser alguém muito ocupado.

Porém, ao passo que o grupo se uniu a ele e cada um foi dizendo de suas escolhas, a discussão dos critérios, que prevaleceu por iniciativa de Alexandre e Gilsa, foi bastante longa e rica. Então, Milton pôde se envolver bastante de tal maneira que esse envolvimento o mobilizou a estar presente na cerimônia de premiação e a participar da entrega dos prêmios no palco.

Depois de circularem por toda a exposição, se reuniram em um canto do mezanino, e então o debate se enriqueceu pela discussão dos critérios. Voltavam às obras numa “repescagem” para a conferência sobre as decisões tomadas. O acompanhamento ganhou vigor, uma tonalidade viva e exigiu de mim uma atenção flutuante e movente, concentrada no problema em questão, para captar as nuances do debate que conteve inúmeras tensões, as pontas de processo, as modulações do problema, as mudanças de posição e de ritmo nas discussões³⁶.

Pablo se surpreendeu com minha capacidade de registro. Como dessa vez ele também observava (diferentemente das reuniões do GT), pode acompanhar mais de perto meu trabalho de produção de dados. A discussão dos critérios, a seu ver, era muito rica para a pesquisa. Surpreendeu-se com o volume dos dados que se produzia naquele encontro e como as nuances de intensidade, as diferentes posições e suas adaptações e a termodinâmica do encontro eram fundamentais no processo investigativo. “*Você deve ter muita coisa [se referindo ao dados] e esse material é valioso*” (sic).

Na reunião da categoria “Esculturas e Instalações”, a exposição dos critérios individuais se iniciou numa conversa informal assim que dois dos jurados e eu nos

³⁶ Esse acompanhamento será objeto de discussão no capítulo 5 “Dos critérios de seleção das obras premiadas”.

reconhecemos como atores do Prêmio, antes mesmo de Saulo dar início. Reconheci uma das juradas, Patrícia, como membro de um laboratório de pesquisa do qual fiz parte na pós-graduação; ela me reconheceu, nos saudamos e conversamos sobre nossas pesquisas. Marcos se juntou a nós e foi expondo seus critérios, pois reconhecia ali, em presença das obras expostas, a temática a que seu principal critério se referia e também a sua pesquisa.

O terceiro jurado, Yuri, se atrasou, pois havia se dirigido a uma outra biblioteca onde estavam expostas obras de outras categorias do Prêmio. Logo que ele chegou e Saulo deu início à seleção, Patrícia expôs que achava ser necessário pensarem um critério comum, mas antes disso se efetivar, passaram a caminhar juntos pela exposição fazendo comentários. Nesse primeiro passeio, apesar de exporem critérios individuais e debaterem, sentiram dificuldades em estabelecer critérios comuns. Yuri disse que sentiu esta dificuldade desde a primeira etapa do processo seletivo, ao que Marcos concordou dizendo ser ingrato o lugar de jurado. Associou a sua atividade de professor ao dar nota, à dificuldade de julgar o envolvimento pessoal dos alunos em uma disciplina, por exemplo. E comparou o referido envolvimento à participação dos artistas concorrentes: *“só pelo fato de estarem aqui [participando do Prêmio], já merecem uma nota”* (sic).

Diante da dificuldade, decidiram dar uma segunda volta pela exposição para definir os trabalhos que receberiam menção honrosa e os que seriam premiados. Nesse processo, Marcos e Paula que, a princípio, tinham posições antagônicas, puderam se contaminar pelos critérios um do outro e adaptar seu julgamento. Na segunda volta, decidiram caminhar em direção às obras que tinham certeza da premiação em unanimidade, mesmo que posteriormente viessem a revogar essa decisão. Após selecionarem o grupo de cinco premiados, decidiram rever as escolhas para que uma dessas obras fosse excluída e substituída por outra cuja temática julgavam dialogar com o trabalho do artista Arthur Bispo do Rosário. Houve um debate sobre em que medida a forte associação com a obra do Bispo seria mérito ou demérito da obra que a levaria a ser incluída ou não entre os premiados.

A polêmica se deu até que a filha (criança) de Yuri entrou no espaço expositivo e ele lhe perguntou qual das obras ela gostava mais; ela escolheu a obra em polêmica com muita segurança, justificando a escolha porque a obra era um brinquedo. Todos

riram e invejaram sua segurança em decidir, lamentaram serem “adultos” nesse momento, e a tensão diante da dificuldade de julgar se atenuou. Diante do impasse e influenciado pela filha, Yuri deu o voto de minerva e incluiu a obra entre os premiados, justificando que esta “brincava” com o imaginário do Bispo. No final da reunião, ao falar de seu percurso profissional, Yuri justificou mais uma vez a escolha, já que pesquisava o universo do artista Bispo em sua atividade profissional, havia construído um boneco com a figura do artista para manifestações da Luta Antimanicomial e estava elaborando uma peça de teatro sobre o universo de sua obra.

No início de todos os debates, cada jurado costumava expor seus critérios de avaliação individuais, os quais utilizaram na primeira etapa da seleção pela plataforma *online*. Na sequência, a partir da discussão com os demais e da construção do modo de trabalhar conjuntamente, estes mesmos critérios sofriam modificações pelo encontro das diferentes visões e pela afetação de um pela leitura que o outro fazia das obras. Geralmente, ao expor os critérios individuais, os jurados justificavam dizendo de seu percurso profissional ou de sua área de atuação, como um chão de onde partiam para estabelecer seu juízo de valor.

Os critérios foram muito variados, difíceis de serem categorizados numa primeira leitura flutuante dos dados. Alguns dos jurados enfatizaram os aspectos técnicos e formais; outros, a afetação, o impacto da obra sobre eles; ainda houve aqueles que levaram em consideração o contexto do Prêmio como uma temática a ser buscada pelas obras ou como justificativa para fazer uma leitura diferenciada daquela que seria feita em um prêmio do campo das artes; e ainda aqueles que buscavam nas obras uma poética que se aproximasse da arte contemporânea, ou para outros de uma estética proveniente de estados próximos à loucura, ou mesmo da poética do artista Bispo do Rosário.

Como vimos, após a exposição dos critérios individuais, geralmente um debate se iniciava e as obras eram retomadas em seu conjunto, para que, a partir da afetação pelo modo de percepção dos demais jurados, cada um pudesse rever e transformar seus critérios. Assim, foram criando critérios em conjunto por contaminação das forças que emanavam da afetação. Processo este que não necessariamente dizia de um consenso para o estabelecimento de critérios definidos, mas de um modo de operar dissensual,

pois previa o cruzamento de diferentes modos de sentir e pensar, dado que dentre os premiados puderam figurar diferentes formas de ver o mundo e de transformar a matéria sensível.

O acordo estaria relacionado de maneira geral à identificação das obras que seriam premiadas, como uma decisão a ser tomada em conjunto. Mas o estabelecimento de critérios se deu, na maior parte das vezes, pela assimilação, confronto ou adaptação de diferentes fluxos de crença e desejo que se associados a múltiplas sensações e visões sobre as poéticas, técnicas e temáticas abordadas, me fez ver a prevalência do dissenso (RANCIÈRE, 1996a) como modo de operar implícito que agregara valor ao conjunto de obras pelo contraste de diferentes regimes de sensibilidade, objeto de análise aprofundada do próximo capítulo.

4. DAR A VER O QUE ESTÁ AO LADO: POLÍTICA, ESTÉTICA E MEMÓRIA

No tratamento e análise do corpus, trabalharei com a recepção das obras e as significações que elas produzem para um coletivo ao estabelecer critérios para a premiação e ao categorizá-las, dando ênfase ao processo e ao campo de tensão permanente entre forças que engendram o processo de construção de memória. Para isso, entendo que este estudo abarca as representações sobre a arte produzida por pessoas “ditas loucas” ou com sofrimento psíquico intenso³⁷ que são evocadas ou produzidas durante o processo, mas ocupa-se principalmente da memória do irrepresentável, no que diz respeito à afetação que estas obras produzem nos avaliadores e gestores, e que fazem apostar em um outro campo de possíveis e em práticas inovadoras nesse território de interface (GONDAR, 2015).

Estamos diante de um processo de seleção de obras que tangem o lugar de testemunho destas práticas recentes e do trabalho de atores que, afetados pela potência transformadora destas experiências, seja no sentido estético, seja no político, constroem visibilidade e apostam num cenário em que as maneiras de fazer e os modos de existência dos sujeitos em questão se sustentem em espaços além do âmbito da saúde, cada vez menos protegidos no sentido clínico estrito, mas, ainda assim, cada vez mais amparados no sentido de uma tessitura estética (MECCA, 2008).

No entanto, ao problematizar as questões dessa pesquisa, percebi que este trabalho não culmina numa memória única e estável; ele pressupõe conflitos entre diferentes visões sobre arte, loucura e sofrimento psíquico que operam na elaboração de critérios de seleção das obras, bem como sobre quais estratégias devem ser empregadas no sentido de desestigmatização e construção da participação sociocultural desta população.

Neste momento, pretendo apresentar referenciais do campo da memória social e da relação entre a estética, a arte e a política que sustentam a discussão dos dados. A

³⁷ Optei pelo uso dos termos loucura e sofrimento psíquico, pois ambos são evocados pelos atores em momentos diferentes para designar o público a quem o Prêmio se destina e a arte por ele produzida. Isso fica mais evidente na discussão das categorias 5.1.2 e 6.1.2.

intenção é compreender o modo e as condições de produção do Prêmio que, no trabalho dos atores envolvidos, produzem tensões entre diferentes formas de recepção, de categorização e de legitimação das obras concorrentes. As tensões resultam de diferentes linhas que concorrem entre si. Algumas delas prevêm dar lugar ao inventivo que emana do contato com as produções desse território de interface e que produz novas formas de significá-las e transversaliza concepções de arte e de loucura. Outras tendem a forjar critérios que evocam categorizações identitárias ou a criar estratégias que relacionam de maneira direta arte e loucura ou então arte e os princípios da Reforma Psiquiátrica. E há ainda outras linhas que buscam tentativas de legitimação das produções artísticas passando pela incorporação, debate ou crítica de elementos do sistema da arte institucionalizada.

Entre as estratégias calcadas pelos gestores e a recepção e a avaliação das obras pelos jurados, compreendo que se engendra um processo de memória. No caso dos gestores, esse processo é movido por um desejo de dar visibilidade às produções artísticas que, ainda restritas ao circuito dos serviços de saúde mental, se mantém ao lado da possibilidade de fruição de um público ampliado e de legitimá-las enquanto arte. Isso prevê criar estratégias para combater o estigma relacionado a esta produção para que outros sentidos possam ser criados, além daqueles atrelados ao sofrimento psíquico e à utilidade terapêutica da arte. E também um desejo de perenidade, de que essas obras possam permanecer e contribuir para um universo cultural mais amplo, ser objeto de outros olhares no tempo.

No caso dos jurados, esse processo passa pela afetação que as obras produzem e que os fazem escolher aquelas que, se de um lado podem vir a representar este universo de interface por poéticas ou temáticas referentes ao contexto em que foram criadas, por outro, podem tornar visível e audível microuniversos artísticos em que relações inéditas de forças num plano intensivo ganham corpo e afetam seus corpos. E então, a partir da experiência estética, criar outras formas de valoração e significação, ao lado daquelas que prevêm legitimar uma arte própria ao contexto da saúde mental, ou imbuída da tarefa de modificar os sentidos de loucura.

Qualifiquei este processo de construção de memória pelos atores do Prêmio como “Dar a ver o que está ao lado”. Na posição desses atores, esta expressão se refere

a integrar, na percepção que um suposto público das artes tem do mundo sensível, uma forma de produção que estes não têm razão alguma para perceber se não como outra coisa que não arte; talvez a percebam como expressão de um processo psíquico marcado pelo sofrimento, ou como resultado de um processo terapêutico. É, portanto, uma memória que revela um outro recorte do sensível, em que uma produção paralela ao sistema da arte que, numa certa ordem do mundo comum, está circunscrita ao universo das práticas em saúde, pode também fazer parte do que se entende como produção artística e trazer questões para se debater os limites desses campos. Esses debates pressupõem e fazem provar que entre o mundo das práticas artísticas realizadas no contexto das ações em saúde mental e o mundo das artes há uma relação na qual o vínculo igualitário, constitutivo de um mundo comum, pode operar.

A “partilha do sensível” é um conceito que me auxiliou a sustentar essa noção de memória justamente porque tem um sentido ambíguo, pois se refere à distribuição dos modos de fazer, dizer e de visibilidade que destinam um corpo ao seu lugar, e também o compartilhamento que restabelece o elemento comum dando visibilidade aos que não tem parte e que, portanto, reconfigura esta distribuição. A partilha do sensível define os modos de ver e de sentir. Portanto, se há uma mudança na partilha do sensível, há uma mudança nos modos de percepção (RANCIÈRE, 2009; MARQUES, 2011).

Os gestores, ao traçar o planejamento e a execução das ações do Prêmio, e os jurados, ao argumentar em favor de suas escolhas, estabelecem discussões em que apresentam e elaboram pontos de vista sobre estratégias necessárias para fazer valer aquilo que pressupõem, produzem e transformam enunciados sobre aquilo que consideram importante como critério de seleção das obras. Esses pontos de vista e enunciados podem conduzir a uma percepção e avaliação que reafirma determinadas posições já calcadas num ideário da Reforma Psiquiátrica, como por exemplo, na fala de um dos jurados: “*A sanidade é uma prisão sem muros, (...) A loucura (...), ela é um campo de liberdade*”, ou então “*(...)Pensar essa poética do delírio como sendo uma prioridade aí para gente pensar*” (sic). E podem também se abrir para uma redefinição daquilo que é visível, audível, perceptível, como por exemplo no enunciado de outro jurado: “*a criação de um olhar e de mundos, (...) de uma sensibilidade que olha para o outro*”, ou “*(...) Eu acho que a gente acabou tentando pensar nesse critério norteador a partir da linguagem... que não priorizar, olhar talvez ...porque é da saúde mental*” (sic).

Seguindo esse raciocínio, o problema da pesquisa está em cartografar quando os atores envolvidos no Prêmio, numa atitude militante em favor dos valores da Reforma Psiquiátrica, podem optar por escolhas de obras condizentes com idéias que intencionam passar ao público sobre a loucura e sua relação com a arte. Mas também quando podem tornar visível e audível intensidades que emanam da relação com as obras como campo de invenção de múltiplos sentidos e que podem estar também ao lado das formas de valoração e significação ancoradas no ideário da Reforma. Cabe sublinhar que “ao lado” não significa fora, mas em uma posição determinada pelo enquadramento de uma certa lógica sensível dominante ocupada por objetos, modos de existir e maneiras de fazer que tem reputação de não ser invisível ou que são subtraídos à visibilidade.

Segundo Rancière (2009), autor com o qual conversarei intensamente deste ponto em diante, os enunciados políticos, as formas de experiência estética e os modos de produção artística definem regimes de intensidade sensível, traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, de fazer e de dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e das capacidades dos corpos.

Em suas obras, desenvolve uma teoria em torno da “partilha do sensível”, conceito que descreve a formação da comunidade política com base no encontro de modos de percepção heterogêneos. “Partilha do sensível” é a lei geralmente implícita que define as formas de tomar parte na comunidade, definindo antes os modos de percepção nos quais estas se inscrevem. É a forma como se determina no sensível as relações entre o comum partilhado e a repartição de partes exclusivas a determinados grupos. Pressupõe uma partilha do que é visível, e o que não é, do que se ouve e o que não se ouve, e também quem se faz ver e ouvir (RANCIÈRE, 2014).

Nesse sentido, esta forma de qualificar o processo de construção de memória empreendido no Prêmio refere-se a uma repartilha daquilo que se dá a ver, numa outra distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna determinadas formas de fazer arte visíveis. Prevê um certo baralhamento da destinação das coisas e uma visibilidade deslocada pelo encontro entre diferentes regimes de sensibilidade, constituindo uma cena comum com o que deveria determinar o confinamento de cada

um em seu lugar. Esse encontro produz um rearranjo contingente das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer – relações estas reconfiguradas pela política e pela arte, como veremos a frente.

Portanto, falo aqui de uma memória que torna visível o que não era para ser visto e audível como discurso o que antes era considerado ruído, deslocando um corpo do lugar para ele reservado ou destinação (RANCIÈRE, 1996b). Nesse sentido, esta noção de memória se relaciona à política e à estética, termos que trabalharei em maior profundidade nas seções que seguem neste capítulo.

4.1 POLÍTICA

Para abordar esse problema que identificamos na forma como os atores do Prêmio constroem a memória das produções artísticas oriundas do contexto da saúde mental, quatro termos conjurados por Rancière são importantes: *política*; *polícia*; *atividade política* (ou *o político*) e *política da arte*.

Rancière (1996a; 1996b; 2012) propõe uma reformulação do conceito de política em relação às noções habitualmente aceitas. Estas designam a palavra *política* como o conjunto dos processos que se referem ao governo, pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos pobres e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. A isso ele dá o nome de *polícia*. Porém, polícia não se refere apenas às funções de vigilância, repressão e às formas de gestão e comando. Essas fazem parte de uma ordem mais geral que é a da distribuição sensível dos corpos em comunidade que define as formas do espaço em que o comando se exerce.

Polícia é a ordem do visível e do dizível que determina a distribuição das partes e dos papéis ao determinar primeiramente a visibilidade mesma das “capacidades” e das “incapacidades” associadas a tal lugar ou a tal função. Faz com que os corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa. Do ponto de vista da polícia, a sociedade se compõe de partes e de funções e da boa distribuição de cada um em seu

lugar e em sua função. Ela antecipa as relações de poder no próprio seio da evidência dos dados sensíveis. A polícia “(...) não é tanto uma disciplinarização dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que estas ocupações são distribuídas” (RANCIÈRE, 1996b, p.42).

A *política* seria a ruptura com a evidência sensível da ordem policial, supostamente “natural”, que destina os corpos a determinados espaços e tarefas, atribuindo a estes modos de ser, ver e dizer. Essa ruptura reconfigura os enquadramentos sensíveis e promove uma dissociação das maneiras de ser e uma outra disposição dos corpos no espaço, constituindo outros corpos com liberdade de olhar, não mais adaptados à distribuição policial dos lugares, funções, competências e incompetências.

Faz-se pela inscrição “daqueles que não são contados” ou dos que “não tem parte” no todo da comunidade e por uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea: a pressuposição da igualdade entre qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Há política quando a ordem da dominação é interrompida pela instituição de uma “parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996a; 1996b; 2012).

Para o autor, o universal político é a igualdade, mas esta não é um valor inscrito na essência da humanidade como um todo. Ela se dá por um desvio na contagem da comunidade, pela inscrição dos que não são contados no todo da comunidade, pelo poder do “um-a-mais” que perturba a ordem da polícia.

Povo, ou *Demos*, designa uma parte da comunidade, os pobres, isto é, as pessoas sem importância, mas ao mesmo tempo, a comunidade política em seu conjunto. O povo é a parte excedente, suplementar em relação a qualquer contagem efetiva das partes da população, que permite identificar no todo da comunidade a parte dos incontados. Sob essa palavra, portanto, uma parte da comunidade se identifica ao todo da comunidade. A igualdade e a liberdade, qualidades daqueles que não tem nem mérito nem riqueza, são aquilo que o povo tem de próprio e que, ao mesmo tempo, pertencem a todos os cidadãos. Define-se assim uma contagem da comunidade enquanto desigual a si mesma, enquanto diferente da soma das partes que a constituem. A comunidade existe enquanto comunidade política mediante a parcela dos sem parcela, que é um excedente em relação à contagem de suas partes.

Há política, e não simplesmente dominação, porque há uma conta malfeita das partes do todo. Essa contagem enquanto um todo dos que não são nada define uma comunidade que só pode ser uma comunidade do litígio. Litígio esse que não opõe grupos sociais com interesses diferentes, opõe sim lógicas que contam de maneira diferente as partes da comunidade e as partes que lhes cabem. A política conta grupos sociais definidos por nascimento, função, lugares e interesses, excluindo todo e qualquer suplemento. Já a política conta, a mais, a parte dos que não tem parte (RANCIÈRE, 1996a; 1996b; 2014).

Portanto, a política não é a maneira como indivíduos ou grupos sociais combinam seus interesses e seus sentimentos. É, antes disso, um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível. Uma forma de agir dissensual que se configura como exceção às regras segundo as quais se realiza a reunião e o comando dos seres humanos (RANCIÈRE, 1996a; 2014).

A política repousa sobre um único princípio: a igualdade. Só que esse princípio só tem efeito por um desvio ou uma torção específica: o dissenso, ou seja, a ruptura nas formas sensíveis da comunidade. Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. A política, portanto, advém como um desvio em relação ao curso ordinário das coisas, como uma ruptura na passagem de um princípio de dominação a outro (RANCIÈRE, 1996a).

Essa igualdade não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo dissenso, por uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável, pela presença de dois mundos num só. Dissenso é o processo pelo qual a política irrompe a ordem policial, provocando rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível. É o modo de racionalidade próprio à política. Para o autor, o dissenso não é conflito de idéias, nem de sentimentos, mas de regimes de sensibilidade. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a sua racionalidade própria. Um desacordo sobre aquilo que está dado, sobre os sujeitos cuja evidência se inclui na contagem “dos que fazem parte” e sobre as formas como esta contagem se dá. O dissenso, e não o consenso, é característica essencial de uma base estética da política e assegura uma constante reconfiguração das

relações entre fazer, dizer e ver que circunscrevem o “mundo em comum”³⁸ (RANCIÈRE, 1996a).

Diz respeito a um litígio acerca dos horizontes de percepção que distinguem o audível do inaudível, o compreensível do incompreensível, o visível do invisível. Operando pelo dissenso, a política consiste em “fazer ver o que não se via, fazer ouvir como palavra o que era audível apenas como barulho, manifestar como sentimento de um bem ou mal comuns o que apenas se apresentava como expressão de prazer ou dor particulares” (RANCIÈRE, 2014, p. 148).

A percepção de algo que se dispõe diante dos olhos como visível e de algum ruído que é emitido por alguém como discurso audível não é um processo natural. Ele supõe a subversão na ordem das coisas. Já que aqueles que recusamos contar como parte da comunidade política são primeiramente recusados como seres falantes ou visíveis. O dissenso tem, então, por objetivo o recorte do sensível, uma ruptura na distribuição dos espaços, dos atores que podem fazer uso desses espaços e de suas competências. Antes de dizer respeito a conflitos de classes ou de partidos, a política pressupõe um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos. Já que o dissenso não é um conflito de pontos de vista ou pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados (RANCIÈRE, 1996a).

(...) a instauração do dissenso é feita a partir de um uso da linguagem que não é voltado primeiramente para a busca do entendimento, ele se refere à percepção sensível dos sujeitos, a uma primeira percepção de que algo está errado, de que a pretensa igualdade que deveria existir entre os sujeitos não está dada. Ele [Rancière] comenta que as metáforas e a linguagem poética ajudam a perceber esses desencaixes, as fraturas entre os sujeitos e seus mundos. Assim, a arte e os objetos artísticos nos ajudariam a perceber as divisões e desigualdades de uma outra forma, alterando com maior profundidade nosso modo de perceber as coisas (MARQUES, 2011, p. 32).

³⁸ A idéia de “mundo comum” para Rancière (2009) não se refere a um mundo apaziguado, livre de contradições; pelo contrário; ele se funda no dissenso e diz respeito a uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis.

Identificamos na obra de Rancière duas formas de dar corpo à política, de fazê-la acontecer, que nos ajudam a pensar as diferentes tendências nas ações dos atores do Prêmio no processo de construção de memória: uma que chamaremos de militante, pois intenciona comunicar um ideário e fomentar mudanças na forma como a comunidade se relaciona com a loucura, a qual associamos o conceito de *atividade política*; e uma outra, que chamamos de inventiva³⁹ que promove rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos, a qual associamos a idéia de *política da arte*.

A *atividade política*, ou o *político*, seria o confronto das lógicas da polícia e da política, mediante o encontro de processos heterogêneos: o do governo (referente à polícia) que se assenta na distribuição hierárquica dos lugares e funções e organiza a reunião dos homens em comunidade e seu consentimento; e da igualdade (referente à política), cujas práticas preocupam-se em verificar a igualdade de qualquer um com qualquer outro. É a cena na qual essa verificação de igualdade toma forma de tratamento de um dano (RANCIÈRE, 2014).

A política começa com a contagem litigiosa dos não-contados, quando pessoas que são destinadas a permanecer no espaço do invisível passam a ser ente que partilha também um mundo comum. A atividade política prevê a manifestação de um dano, uma contagem dos incontados, uma forma de tornar visível aquilo que é subtraído à visibilidade (RANCIÈRE, 2012; 2014). Porém, esta manifestação não se faz por oposição entre dominantes e dominados, e sim mediante uma interrupção na lógica natural das “propriedades”, na contagem efetiva das partes da comunidade, seus títulos, funções e as partes que lhes cabem. Essa interrupção se faz pela atualização do princípio de igualdade. A política existe porque toda ordem social é contingente, e não natural.

O dano a que Rancière (1996b) se refere não é um erro que vitimiza um determinado grupo social pedindo reparação, tampouco a divergência entre classes, “é a diferença em si de cada uma das classes que impõe a lei da mistura do qualquer um fazendo qualquer coisa. (...) É a introdução do incomensurável no seio da distribuição dos corpos falantes” (p.33), o que significa a ruptura com uma contagem dos grupos

³⁹ As tendências militante e inventiva serão abordadas em profundidade na seção 4.3 “Memória em fluxos”.

socialmente identificáveis como as partes do todo da comunidade a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a parcela dos sem-parcela.

Na ordem social não cabe o vazio, portanto a igualdade causa efeito na ordem social sob a forma específica de um dano que institui a comunidade política como comunidade do litígio. Esta só existe por e para o conflito em torno da existência do comum entre o que tem parcela e o que é sem parcela.

Existe política porque aqueles que não tem direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão; o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os reconhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (RANCIÈRE, 1996b, p.40).

A atividade política como processo criativo de dar corpo às questões de igualdade e emancipação é construída sobre a noção de subjetividade e é como se fosse a colocação em ato da política. Ela cria um novo *nós*, novas formas de enunciação coletiva (RANCIÈRE, 2012). Ela remete a um processo de subjetivação que é a atualização da igualdade no tratamento de um dano pelas pessoas que estão juntas na medida em que estão entre, entre diversos nomes, estatutos, identidades. Constrói um lugar de demonstração de igualdade e descarta o dilema que opõe uma grande comunidade a grupos sociais menores em benefício de uma comunidade dos intervalos. A subjetivação política, para ele, é um cruzamento de nomes, “de nomes que ligam o nome de um grupo ou de uma classe ao nome que ficou de fora, do que não foi tido em conta, isto é, que ligam um ser a um não ser ou a um ser-por-vir (RANCIÈRE, 2014, p.72).”

O tratamento de um dano pela atividade política passa pela argumentação, mas também pela suposição e constituição de um mundo comum em que essa argumentação possa se dar. As argumentações não podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. E é

preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse (RANCIÈRE, 1996a; 2014).

A argumentação é também a manifestação do mundo sensível no qual ela é considerada como um argumento que expõe uma questão visível. Implica em fazer com que esse mundo sensível seja visto, e que seja visto como correlato do outro (em que não é considerado). A atividade política como prática do dissenso é uma invenção que faz com que vejam dois mundos num só.

No caso do processo que acompanhei na pesquisa: o mundo em que essas pessoas produzem arte e um mundo em que produzem outra coisa que não arte; o mundo em que aquilo que produzem não é nenhum objeto visível como artístico e o mundo em que o é. Para Rancière (1996a), a atividade política é a que constrói mundos litigiosos, mundos paradoxais em que se revelam juntos dois recortes do mundo sensível.

Nos debates entre os atores do Prêmio, trata-se da constituição de um mundo paradoxal em que estes pressupõem aquele conjunto de produções como arte, ao mesmo tempo em que denunciam o fato de que estas mesmas produções usualmente não são vistas como arte ou não figuram nos espaços destinados à fruição de uma produção artística; restringem-se ao circuito dos serviços de saúde, frequentemente são valoradas em sua dimensão utilitária e vistas como recurso ou produto de processos terapêuticos exclusivamente.

Nesse sentido, em sua atividade política, constroem coletivos de enunciação desta produção como arte, criam estratégias para emancipá-la do lugar tradicionalmente destinado a ela pelas práticas em saúde e, assim o fazem, argumentando em favor de uma arte que, mesmo e também porque em sua grande maioria é produzida em meio a práticas de cuidado, traria o sentido de potencialização da vida, como a arte em seu fim o deveria e, portanto, não se reduziria ao sentido de tratamento. Também enunciam que desse mesmo conjunto de práticas de cuidado com as linguagens artísticas emanam proposições inventivas, de rica expressividade, que mobilizam o sensível e ganham mundos, pedem por participação e pelo direito de produzir cultura.

Uma outra forma de colocar a política em ato seria a *política da arte*, ou o trabalho da ficção, como Rancière (2012) nomeia. Esta também se refere ao

entrelaçamento de lógicas heterogêneas, mas o faz de modo diferente da atividade política que constitui coletivos de enunciação. Ela opera como repartição singular dos objetos da experiência comum, independentemente de servir a uma causa ou militância específica. Não opera pela enunciação e manifestação de um dano a priori, mas antes pela transformação das demarcações do que é visível e suscetível de ser enunciado. Modifica os modos de apresentação sensível, alterando as escalas, os quadros, os ritmos, construindo novas relações entre o visível e sua significação. Permite fazer ver de outra maneira o que era visto de modo costumeiro e coloca em relação coisas antes não relacionadas, ou seja, produz rupturas no tecido sensível das percepções.

São micropolíticas⁴⁰ de redescrição da experiência comum presentes no trabalho de ficção que os artistas realizam, como afirma o autor, e que também operam pela experiência estética, como veremos a frente. O trabalho da ficção não seria criar um mundo oposto ao mundo real, mas sim provocar dissensos, alterando as coordenadas dos acontecimentos sensíveis e a nossa percepção desses acontecimentos.

As formas de experiência estética e a política da arte, enquanto micropolíticas, criam uma paisagem inédita do visível, acompanham movimentos imprevisíveis e invisíveis do desejo que transfiguram imperceptivelmente a paisagem vigente. Formam um tecido de dissenso no qual se recortam as formas de construção dos objetos e os acontecimentos sensíveis, os modos de torná-los visíveis e audíveis, e as possibilidades de enunciação próprias da atividade política dos coletivos.

Enquanto a política propriamente dita [atividade política] consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração de um mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político (RANCIÈRE, 2012, p.65).

Diante desses termos, digo que o problema que me disponho a discutir na pesquisa refere-se à maneira como a política, como reconfiguração dissensual do sensível, se faz presente na **atividade política** dos atores do Prêmio. Atividade política que se dá no confronto com uma ordem hierárquica que determina quais sujeitos devem

⁴⁰ Veremos o conceito de micropolítica em Rolnik e Guatarri (2005) na sessão 4.3 “Memória em fluxos”.

ocupar quais funções, quem tem competência ou não para fazer arte e quais objetos podem ser designados arte, pela imposição da evidência sensível de sua legitimidade e pela designação dos espaços que estes podem ocupar. De que maneira esses atores dão a ver uma produção que emerge ao lado dessa configuração dos espaços e do visível?

Ainda no interior desse processo, observo se, num esforço **militante** de tratamento de um dano, os atores tomam como premissa de suas estratégias ou ênfase de seus julgamentos elementos do conteúdo e forma das obras que remetem a questões próprias à desestigmatização da loucura ou ao movimento da Reforma Psiquiátrica. E se durante seu processo de gestão ou avaliação, num modo de operar próprio da **política da arte**, se permitem tocar pela desestabilização provocada por uma relação de forças inusitada, se deixam navegar na multiplicidade das temáticas e poéticas, derivam para um outro recorte das coisas, não mais próprias a cada contexto (da arte, da saúde), mas abertas a intensidade dos encontros e a uma reconfiguração do sensível que opera transformações na percepção sobre esses mesmos trabalhos.

Rancière (2014) me ajuda a problematizar tal questão ao dizer que o que move colocar em prática a igualdade é sempre uma categoria à qual se nega este mesmo princípio, no caso, a arte das pessoas em sofrimento psíquico. Mas a verificação da igualdade não equivale à manifestação daquilo que seria próprio ou dos atributos da categoria em questão. No caso do objeto dessa pesquisa, por exemplo, colocar em evidência temas e poéticas ligados ao campo da saúde mental, como a desestigmatização da loucura e a exclusão, como formas de manifestação artística próprias à arte de pessoas em sofrimento psíquico, e equipará-las às demais formas de arte.

A igualdade, para o autor, não é um valor que se invoca, mas um universal que deve ser pressuposto e verificado em cada caso, portanto ela existe e tem seus efeitos na medida em que é **atualizada**. A universalidade da igualdade não reside nos conteúdos invocados pelos grupos que participam da reparação de um dano, e sim no processo de argumentação e demonstração de seus efeitos e consequências. Isto porque, do ponto de vista da política, não se fala em nome de um grupo sociologicamente identificável (“os loucos”, “os usuários de serviços de saúde mental”), e sim em nome de algo que “não é tido em conta” e que, por conta disso, opera a dissolução dessa ordem que os identifica

naquele lugar. Portanto, a política como atualização da igualdade propõe por em causa as identificações com aquilo que consideramos “usuário”, “louco”, e também “arte”, “artista” em nome das quais tal produção encontra-se ao lado.

Para Rancière, política e arte têm uma base comum: o dissenso. A política, para o autor, é essencialmente estética, ou seja, está fundada sobre o mundo sensível, assim como a expressão artística. A configuração estética sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política vem inscrever na ordem policial, já que estética é o que coloca em comunicação regimes separados de expressão. Ambas, política e estética, atravessam as formas consensuais de construção dos espaços e das relações entre o visível, o dizível e o fazível, fraturando-as e multiplicando-as de forma polêmica. Inventam novos sujeitos, introduzem novos objetos e outras percepções dos dados comuns.

Das formas de colocação da política em ato, acompanhei modos de atuar dos atores do Prêmio que evocam uma **tendência militante** marcada pela **atividade política** que articula um coletivo de enunciação e tratamento de um dano pela manifestação e argumentação que faz cumprir o princípio de igualdade. Em nome desse cumprimento, podem manifestar em suas estratégias de gestão e formas de avaliação uma causa própria aos sujeitos em sofrimento psíquico autores das obras. E também acompanhei um outro modo de dar corpo à política, numa **tendência inventiva**. Quando os atores inventam critérios a partir de um deslocamento na percepção movidos pela afetação que as obras neles produzem, engendram novos modos de avaliar e abrem espaço para o que “não é tido em conta”. Nesse modo, o qual associei à **política da arte** no regime estético, a igualdade se atualiza como efeito da política em ato.

Enfatizo que o que chamo de política da arte não se refere a uma ação calculada de usar a arte para manifestar uma causa política e não está presente em todas as formas de atividade artística. Está referida a um regime específico de visibilidade e interpretação das artes e a uma forma de se pensar estética que veremos na seção seguinte.

4.2 ESTÉTICA

Objetivo nessa seção debater alguns apontamentos sobre a possível relação da experiência estética com o processo de construção de memória, entendendo que a este processo cabe não somente a memória das representações, mas também a memória do irrepresentável, no que tange à afetação que estas obras produzem nos avaliadores e gestores que engendram múltiplas leituras deste material e mobilizam expectativas de um futuro de práticas inovadoras neste território. Dar lugar ao irrepresentável é desfazer a lógica do visível, a idéia de que só há aquilo que vejo, o que modos de percepção e distribuição do sensível vigentes nos dão a ver.

Grande parte das iniciativas na interface da arte e da saúde mental colocam em correspondência direta a produção em arte e os princípios da Reforma Psiquiátrica, entendida como um processo social complexo, ao propor como efeito das produções artísticas a elaboração de novas referências conceituais para a questão da “loucura” e a construção de um novo lugar social para a população assistida. Porém, estas proposições também me fazem indagar em que medida o ativismo político, os princípios da Reforma Psiquiátrica, e um desejo de memória da Reforma antecipariam um resultado esperado destes trabalhos no público que se sobrepõe ao imperceptível e ao imponderável, alteridade que nos habita e que nos escapa, mas que constantemente afeta nossos corpos e que só pode ser apreendida por uma experiência sensível no contato com estes trabalhos.

A experiência estética se dá pelo encontro entre corpos que mobiliza afetos, toca intensidades desejantes de expressão, desloca posições, promove a suspensão provisória de fronteiras, operando uma mudança da sensibilidade, fazendo emergir um processo de reordenação da experiência vivida. Nesse sentido, me conduz a refletir como o processo de produção e avaliação do prêmio investigado dá lugar à afetação produzida no encontro entre os atores do Prêmio e as obras participantes e suas reverberações. De que maneira tocam os corpos desses atores: o inventivo que emerge do campo sensível que as obras presentificam, o processo criativo, a vastidão de metodologias e poéticas que forcem os limites da intensionalidade militante do movimento da Reforma e também dos parâmetros de julgamento e legitimidade da arte institucionalizada.

É evidente que, como proposta política, atores envolvidos nas produções da interface da arte e da saúde mental esperam que a circulação das obras e sua visibilidade possam transformar a forma como a sociedade encara a loucura e a maneira como trata pessoas com sofrimento psíquico, o que prevê uma mudança cultural necessária à diversidade. Estariam os atores envolvidos no Prêmio tomando como critério de validação das obras os efeitos que estas podem produzir no imaginário social da loucura? Antecipar este efeito de recepção dessas obras pelo público e estabelecê-lo como um critério, não seria uma certa lógica causal de eficácia política da arte?

Na análise dos dados, abordarei a tensão entre linhas de elaboração de critérios de seleção que seguem uma lógica de continuidade entre a produção de formas sensíveis, cuja temática ou poética concerne o universo da saúde mental, e a mudança de comportamento e/ou de percepção que se espera dos espectadores; e linhas que valorizam a produção de dissonâncias, descontinuidades que alteram o mapa do sensível, como aponta Rancière (2012).

Para tangenciar estes questionamentos, compus linhas de debate que auxiliam a pensar a expressão “experiência estética” e sobre a política na arte. Primeiramente, abordarei a concepção de estética que se afina com este trabalho, a partir de Rancière (2011b), e que prevê pensá-la como modo de apreensão do sensível que se constitui como base para a distinção daquilo que pode ser considerado arte.

Para o autor, a estética não existe enquanto teoria da arte, mas como uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação. Consiste numa matriz de percepções e discursos que permitem identificar os objetos, os modos de experiência e as formas de pensamento que constituem a arte enquanto tal. Segundo o autor, existem três regimes de visibilidade e identificação da arte na tradição ocidental: o regime ético das imagens, o regime representativo e o regime estético. Os dois últimos compõem minha reflexão em torno dos critérios de elegibilidade e formas de legitimação das produções concorrentes no Prêmio, pois evidenciam duas maneiras distintas de se relacionar a poética das obras e sua forma de recepção pelos jurados.

O regime ético das imagens advém de um contexto histórico em que os produtos das práticas artísticas não eram considerados arte, mas imagens. E sua apreciação dependia de dois aspectos: fidedignidade aos seus originais e efeito produzido na moralidade e no comportamento dos que os contemplavam.

O regime representativo isola, entre as múltiplas práticas artísticas (compreendidas no sentido de “atividades técnicas”), o domínio exclusivo das artes da imitação, que não mais se submete aos efeitos morais da recepção, mas às regras da verossimilhança e da consistência interna. Este regime identifica a arte no interior de uma classificação de maneiras de fazer e define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas. Sendo assim, a obra deve representar de maneira verossímil a realidade a que se refere, e há uma ligação direta e estável entre esta representação e seu efeito no público. A produção artística está em consonância com a ordem hierárquica das coisas, que determina quais temas são dignos de representação.

O regime estético da arte resulta do colapso dessas regras de correspondência entre temas, formas de representação e a recepção. Ele o chama de “estético” porque nele a identificação da arte não se faz por maneiras de fazer específicas, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte que diz respeito a uma potência heterogênea: pensamento estranho a si mesmo, produto que é ao mesmo tempo um não produto, saber transformado em não saber, intenção do inintencional (RANCIÈRE, 2009).

O dissenso é a marca dessa potência heterogênea, potência de um sensível que se tornou estranho a si mesmo. Refere-se à desconexão entre as formas sensíveis, as significações que nelas podem ser lidas e os efeitos que produzem. O choque ou o entrelaçamento entre lógicas heterogêneas do sensível modificam os modos de apresentação dos acontecimentos sensíveis e as formas de enunciá-los, alteram nossa percepção e o modo segundo o qual nosso mundo está povoado desses acontecimentos.

Rancière (2011b) chama de “estética” o modo de percepção e de reflexão próprio deste regime, que está assentado sobre a tensão entre dois aspectos: de um lado a distinção da arte enquanto esfera da experiência separada das demais e de outro a erradicação das fronteiras entre a arte e as formas de vida cotidiana. A “estética” seria a reflexão sobre esta contradição que, ao mesmo tempo em que torna a arte autônoma, dissolve as fronteiras entre os objetos artísticos e outros objetos. A diferença entre os regimes representativo e estético passa pela tensão da ruptura com a ordem representativa.

No regime representativo, a noção de *mimese* organiza as maneiras de fazer, ver e julgar e preconiza uma relação harmoniosa entre a produção artística, a intenção do artista ao representar determinada realidade, e seus efeitos no público que contempla a

obra como imitação bem sucedida daquela realidade. Ao mesmo tempo em que autonomiza as artes, articula esta autonomia a uma ordem hierárquica geral das maneiras de fazer e das ocupações sociais. A arte é uma maneira de fazer específica às técnicas da imitação que se distingue das demais maneiras de fazer ou ocupações dentro desta ordem.

No regime estético, que se contrapõe ao anterior, a barreira mimética que separa a arte das demais maneiras de fazer e distingue suas regras das outras ocupações sociais é implodida. Nele as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível marcado pelo dissenso. “Fundada, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Uma outra marca da diferença entre os regimes representativo e estético refere-se ao elo paradoxal entre capacidade/ indiferença estética e potencial político. Apoiado no caráter desinteressado do juízo estético⁴¹ de Kant, Rancière (2011b) sustenta, de acordo com o regime estético, a existência de um elemento suplementar que é uma capacidade estética partilhada por todos. Mediante esta capacidade, a forma pode ser apreendida na experiência estética livre da implementação de regras e idéias artísticas. Isso se dá, pois a experiência estética opera num livre jogo entre as faculdades intelectual e sensível e é indiferente àquilo que é crucial na prática artística: a vontade de impor uma forma à matéria e de exercer um efeito específico no espectador, de maneira que esta capacidade seja atribuída a toda e qualquer pessoa.

Isto se associa ao seu conceito de política, pois a capacidade estética enforma um outro mundo de experiência possível e lança os fundamentos de uma forma de comunidade que transcende àquela determinada pela lei e pelo poder estatal, ou seja, se opõe à ordem policial, na qual cada parte da comunidade é compelida a manter-se fiel

⁴¹ O caráter desinteressado do juízo estético de Kant, ao colocar de lado as questões sociais, garantiria a capacidade de qualquer sujeito, independentemente de habilitação específica, origem ou classe social, de pronunciar livremente um juízo sobre a beleza da forma. Refere-se a um terceiro elemento suplementar às faculdades intelectuais e sensíveis que não está subordinado nem ao critério intelectual do bom, tampouco ao critério sensorial do aprazível. A forma não deve ser julgada com base em sua função ou símbolo de distinção social. Para Rancière, esse desinteresse não se refere a uma alienação ou denegação da realidade social e sim uma cisão no seio da realidade social: um distanciamento entre a atividade de um sujeito marcada por constrangimentos sociais e seu olhar, que se auto-emancipa e contraria a distribuição policial dos corpos. O filósofo vê essa “igualdade estética” como necessária para o estabelecimento de uma ordem política de igualdade e liberdade, possibilitando uma nova forma de comunidade. Vide essas colocações sobre Kant em Rancière (2011b).

ao seu lugar e função, e na qual é atribuída a cada classe social modos próprios de sentir e pensar.

A estética, na visão do autor, é o que revela a presença de mundos dissensuais dentro de mundos consensuais, evidenciando as tensões que constituem a política como forma de experiência. Para Rancière (2011b), a estética deve refletir sobre a lógica dessas tensões e o modo como as mesmas engendram formas de percepção, modos de interpretação e programas de vida.

As questões estéticas dizem respeito à configuração de um mundo comum. (...) de maneira a pensar as formas de distribuição do sensível a partir das quais as formas possíveis da nossa percepção emergem, bem como os modos de produção do conhecimento e os modos de configuração de um mundo comum (p.19).

Se a estética é a reflexão sobre estas contradições e ela é transversal às mais diversas disciplinas, ela cabe ao processo de análise dessa pesquisa, pois atravessa questões presentes nos dados relativas à legitimação dos trabalhos enquanto arte, bem como as formas de recepção pelos jurados e a conseguinte elaboração de critérios.

Com relação à legitimação, a estética aborda a um só tempo dois elementos constituintes da tensão presente no processo de seleção de obras: a escolha daqueles trabalhos que, tendo origem num campo de práticas de cuidado em saúde, podem ser legitimados enquanto produtos de arte e se distinguiriam dos demais; e a extensão da arte para os domínios da vida, já que para muitos dos jurados a experiência de vida, marcada pelo sofrimento psíquico, é a força motriz dos trabalhos participantes e é indissociável da produção artística. Ainda com referência à legitimação, ela fundamenta tensões presentes nos dados produzidos pelos gestores do Prêmio que dizem respeito à crença numa suposta garantia de legitimação dos trabalhos por um grupo de pessoas do campo das artes autorizadas a avaliá-los exclusivamente em sua dimensão artística, dissociando da dimensão terapêutica, considerada como “extra-artística”. E, por outro lado, a crença de que a produção de saúde e de cuidado deveriam ser aspectos levados em consideração na seleção, já que deste território emanava uma série de trabalhos produtores de linguagens inovadoras que questionavam justamente os limites daquilo que poderia ser considerado arte.

Com relação à recepção e elaboração dos critérios pelos jurados, a produção dos dados acompanhou a tensão entre uma avaliação a partir de idéias e regras artísticas

aplicáveis a todo e qualquer prêmio, independentemente da origem das obras e de seus autores; a partir da correspondência entre critérios de elegibilidade e poéticas/ temáticas pertinentes ao universo da saúde mental; e a suspensão de qualquer correspondência entre temas, poéticas, recepção e critérios, para acolher as obras naquilo que elas têm de inventivo a partir da experiência estética liberta desses constrangimentos.

4.2.1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Rancière ressalta que a experiência estética se dá por um livre jogo entre as faculdades intelectual e sensível, e que isto configuraria uma suspensão da conformidade entre aquilo que o artista intenciona em seu processo criativo e as formas de recepção da obra. Essa suspensão, operada pelo dissenso, de toda e qualquer relação de continuidade e determinação entre a produção de formas sensíveis apresentadas como arte sobre o olhar do espectador, garantiria que as formas de recepção não fossem subjugadas exclusivamente pelos efeitos que se queira produzir no público ou pelos critérios estéticos de cada tempo ou de cada classe social e, assim, promoveria uma emancipação do olhar do espectador.

Além disso, prevê que esta capacidade é possível a todo e qualquer ser humano que se disponha a deslocar seu corpo das funções, competências e lugares que uma certa lógica dominante do sensível o destina. Nesse sentido, propõe uma concepção de experiência estética que prevê o choque de regimes de sensibilidade heterogêneos e pode constituir modos de percepção e interpretação que abarcam outros possíveis. A experiência estética como experiência de dissenso constitui corpos com liberdade de olhar, voltados para uma outra configuração do sensível, diferente daquela disposta na lógica policial. Capazes de ver outros mundos sensíveis que definem outras disposições das coisas, outras capacidades dos sujeitos, outras funções e lugares a se ocupar.

De que maneira a experiência estética se relaciona a modos de distinguir aquilo que pode ser considerado arte? E como ela pode constituir memória? A primeira questão problematizarei a seguir, a segunda mais a frente neste capítulo.

Shusterman (1997) se pergunta se a experiência estética chegou ao fim frente ao sintoma de uma transformação em nossa sensibilidade contemporânea de uma cultura experiencial para uma cultura informacional. Examina o desenvolvimento de seu conceito e as tensões teóricas marcadas na crítica anglo-americana e européia, e ao final

constrói argumentos para reconsiderar e redimir seu propósito. A discussão que este autor aponta me é útil para pensar o lugar atribuído à experiência estética na avaliação de obras de arte e como critério de distinção e legitimação de determinada produção ou manifestação enquanto arte.

O autor discrimina quatro dimensões da experiência estética na sua tradição moderna que geram tensões teóricas sobre seu conceito no século XX. A dimensão avaliativa se refere à experiência estética como essencialmente valiosa e agradável; a dimensão fenomenológica refere-se a esta ser algo vivamente sentido e saboreado subjetivamente que se destaca da rotina; a dimensão semântica que a torna significativa e não mera sensação imediata; e a dimensão distintiva que a faz critério de distinção da arte das demais experiências. Ele destaca que, na crítica européia, a experiência estética não pode ser entendida como conceito imutável; é condicionada pelas mudanças sociais que afetam não só o campo da arte como nossa capacidade de experienciar em geral; sem negar a importância da sensação imediata, entende-se que ela requer a interpretação para lhe dar forma.

Na crítica anglo-americana, Schusterman (1997) destaca a posição de autores que defendem que a experiência estética seja o critério de definição da arte, calcada na compreensão de que esta é contígua à experiência cotidiana, intensificando-a a partir da satisfação provocada pelo senso de unidade entre as dimensões emocional, prática e intelectual. O autor aponta que, nesses termos, qualquer atividade poderia ser considerada uma experiência artística, caso esta qualidade de percepção e fruição fosse por ela provocada. Esta ideia, segundo ele, apesar de ser útil para se pensar a experiência estética como um modo especial de apreensão do mundo, é inadequada para definir ou julgar uma produção artística, já que nem toda forma de arte engendra a experiência de satisfação que estes autores propõem e já que o conceito de arte é historicamente circunscrito.

Ainda com relação à dimensão distintiva, Schusterman (1997) considera que posições teóricas que abandonam o conceito de experiência estética em favor da interpretação, baseados numa crítica ao entendimento de que a arte só deva provocar prazer, sugerem uma divisão entre prazer e significado, sentimento e cognição, quando na arte estes termos constituem uns aos outros. Em razão disso, produzem uma anestetização, subordinando a experiência estética aos termos semânticos e refletem tendências de trabalhos contemporâneos em arte que são mais conceituais e não evocam

experiências fortes, prazerosas ou significativas. Por fim, para o autor, a experiência estética como algo extraordinário não define a arte, mas serve como condição de fundo para esta, já que se o extraordinário nunca tivesse sido produzido por trabalhos artísticos, a arte poderia nunca ter existido.

A experiência estética não se restringe a experiências com a arte; ela se dá na vida, quando sensações (sejam elas de prazer, dor ou outras) comuns a experiência ordinária são intensificadas, o que remete a um caráter extraordinário e marcante da experiência estética. Na acepção que gostaria de problematizar, a experiência estética não se vê cindida das outras experiências da vida cotidiana, tampouco seu caráter de excepcionalidade se opõe à experiência banal, de uma forma em que exigiria condições especiais para acontecer. Ela pode acontecer em meio à banalidade cotidiana, mas também não se encontra em continuidade a ela. Ela entra em choque com a experiência cotidiana, dispondo nosso corpo a uma outra forma de percepção não subordinada às convenções. Numa reconfiguração de nossa tessitura sensível, a experiência estética retorna nosso olhar para aquilo outrora considerado banal e o transfigura, para percebê-lo de um outro lugar, de um novo entrecruzamento na disposição das coisas no mapa do sensível. O extraordinário não vem de fora, mas situa-se no encontro entre lógicas heterogêneas do sensível.

Quando levamos em consideração a experiência estética durante o trabalho dos jurados do prêmio, devemos considerar que se trata de um olhar de um público autorizado que estaria imbuído do papel de julgar os trabalhos participantes de maneira a selecionar “merecedores” e estabelecer critérios para esta seleção. Porém, não compreendo que o trabalho de julgamento dos jurados do Prêmio tenha sido feito em sua totalidade através de disputas de sentido que se davam em torno de valores e concepções advindas do mundo institucionalizado da arte com seus critérios e convenções, mantendo com a experiência estética uma relação externa. Se fosse este o caso, o trabalho dos jurados se restringiria a avaliar a conformidade ou não de uma obra a determinado modelo estético.

Em muitos momentos, a experiência estética parecia mover as escolhas, quando os jurados diziam que haviam escolhido os trabalhos que teriam produzido neles uma afetação capaz de produzir reflexão, ou quando, durante o debate, se viam reorientados pela leitura dos demais jurados e passavam a olhar para outras obras até então desconsideradas. Porém, esse trabalho não terminava na afetação, pois dela emanavam

modos de dar corpo e sentido ao que se produziu no campo das sensações em composição com fluxos de crenças e desejos⁴² que distinguiam determinado julgo para escolha ou produziam movimento conectando diferentes modos de apreensão dos trabalhos pelos jurados na elaboração conjunta dos critérios.

Ainda se considerarmos o papel da experiência estética no trabalho de avaliação e seleção das obras, outros elementos desse paradoxo se fazem importantes, como aquele que concerne à autonomia da arte. Se tomarmos o regime estético da arte de Rancière por referência, nas palavras de Guimarães (2006), este é guiado pela tensão entre dois pólos:

ao mesmo tempo em que ele identifica a potência da arte ao imediato de uma presença sensível, também faz entrar na vida das obras o trabalho da crítica que as altera e lhes concede reescrituras e metamorfoses diversas; ele afirma a autonomia da arte e também multiplica a descoberta de belezas inéditas nos objetos da vida ordinária ou apaga a distinção entre as formas de arte e aquelas outras do comércio ou da vida coletiva (...) Para Rancière, a identificação das práticas artísticas sempre derivou de uma intelegibilidade que as vincula a outras esferas da experiência (p.18).

A arte produz de modo especial experiências estéticas, mas não necessariamente é definida por elas. Porém, as coisas que podem ser distinguidas como arte, no regime estético identificado por Rancière, assim o são por promoverem o dissenso, operarem num regime sensível que se tornou estranho a si mesmo, elemento que também integra a experiência estética.

As indagações do Shusterman (1997) sobre a dimensão distintiva da experiência estética me levam a pensar sobre seu papel no estabelecimento de critérios durante o processo de seleção das obras no prêmio pesquisado. Desde que tomada como condição de fundo da arte, a experiência estética ocupa um lugar transversal no processo de seleção das obras, o que permite pensá-la não como critério elaborado ou enunciado pelos jurados, mas como modo de apreensão que remete a um corpo de sensações, plano do qual emergem questões levantadas na discussão sobre a elegibilidade das obras, no qual a percepção se embaralha e se redesenha, e os parâmetros e valores que orientam o julgamento são reformulados.

⁴² Os fluxos de crença e desejo serão abordados na seção 4.3 “Memória em fluxos”.

Sustento que a experiência estética, no regime estético de visibilidade da arte, pressupõe o dissenso e se situa entre o sentimento de prazer e de estranhamento, vazio e plenitude. Não aspira à totalidade da norma, do valor ou do sentido na qual o sujeito se espelha e através da qual reconcilia sua unidade perdida, mas, ao invés disso, contém, na sua aceção, a categoria do choque e da ruptura. É uma experiência que se funda num encontro com imagens e coisas que dispersam os sentidos e convocam o sujeito a se reorientar.

Há um impacto sensorial disruptivo, que provoca o estranhamento, mas que momentaneamente pode levar a um sentimento de plenitude; portanto, estamos diante de um paradoxo. Um paradoxo que situa a experiência estética num hiato, no espaço do entre: entre o visível e o invisível, o dizível e o indizível, entre eu e o outro, e que, por isso, provoca um alargamento dos limites do pensável e do perceptível e uma reapropriação criativa da vida⁴³.

A experiência estética resulta da interpelação, da provocação, da desestabilização imaginária e simbólica preceptadas pelo modo de apreensão que se origina no encontro entre sujeito e objeto ou atividade em questão, tomados como forma de vida autônoma e pulsante, portadora de um convite para adentrar em uma outra lógica, um outro mapa de orientação (BEZERRA JR. , 2011; PRECIOSA, 2005). O estranhamento se faz importante, pois evoca a descontinuidade que provoca deslocamentos na percepção. Não adotamos o desconhecido imediatamente, porém integramos o que é estranho ao quadro de referências que era familiar, alargando e enriquecendo o limite do possível. Essa desestabilização dá visibilidade ao invisível e desembaça o olhar rendido à conformidades (PRECIOSA, 2005)

Da intensificação das sensações que esse encontro desencadeia irrompe uma outra paisagem existencial, bagunçando a subjetividade e reordenando a percepção. Estas sensações são ligadas a uma dimensão estética da subjetividade que vai além da dimensão psicológica que nos é familiar. A dimensão psicológica tem o “eu” como operador pragmático que nos situa dentro dos códigos estabelecidos de uma cultura vigente. Já a dimensão estética, denominada por Rolnik (2002) de “corpo vibrátil”, é composta de sensações a princípio desconhecidas. Elas vibram em nossos corpos, são

⁴³ Trabalhei em profundidade o paradoxo na experiência estética em minha dissertação de mestrado (MECCA, 2008).

intensidades que captamos para além da percepção, pois essa só alcança o visível; nos afetam para além dos sentimentos, pois estes restringem-se à esfera do “eu.

Para lidar com este estranhamento provocado pelas sensações que não integram o mapa de sentido de que dispomos, um processo de decifração se faz necessário. Este processo não tem a ver com explicar, mas com inventar sentidos que tornem este algo visível, que tomam forma e integram o mapa da existência vigente.

Abordarei adiante o processo de invenção, que constitui a memória em Tarde. Este se associa à experiência estética, pois compreende dar a ver outros possíveis que, pelas formas costumeiras de apreensão do mundo, nos escapam e, ao eclodir pelo choque entre séries de intensidades heterogêneas, perturbam nossa capacidade de ver simplesmente o evidente.

4.2.2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, ARTE E POLÍTICA

Para Rancière (2012), a arte e a política estão ligadas entre si como formas de dissenso, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética na política, pois os atos de subjetivação política redefinem o que pode ser visto, o que dizer sobre aquilo que é visível, e quem pode fazê-lo. Há uma política na arte que antecede as intenções políticas dos artistas e suas causas, opera por uma distância da produção artística face ao modo de disposição e circulação das imagens, palavras, sons, gestos e afetos no seio do qual se pensa os efeitos dessa produção artística.

A tradição mimética⁴⁴ vem sendo criticada e bombardeada desde as vanguardas artísticas por procedimentos nos quais a obra se abre à participação do espectador que também explora suas operações. Estes procedimentos propõem ao espectador não um imaginar análogo à percepção do motivo exposto na imagem, mas sinalizam uma obra por fazer, em permanente rearranjo de conexões e transfiguração, que se apresenta como mapa de operações a percorrer de maneira própria por cada um que com ela entra em contato.

⁴⁴ A tradição mimética obedece um modelo de mediação representativa que supõe uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais os sentimentos daqueles que as recebem são afetados (RANCIÈRE, 2012).

A fragmentação em significantes distintos e suas articulações nos processos de colagem e montagem, modalidades predominantes nas vanguardas, estimulam a possibilidade de se produzir uma significação, por parte do espectador, que não pode ser unívoca ou estável. Há um empenho da arte em descentrar o olhar do espectador⁴⁵.

A arte e o objeto artístico não mais comunicam uma idéia e não são reconhecidos pelo sujeito. Essa experiência exige um outro modo de ver a arte e promove um alargamento desta, capaz de abrigar experimentações variadas e estender o campo da arte para outros domínios até então inexplorados pela atividade artística. Estes processos denotam a preocupação incessante em tornar a arte próxima ao cotidiano. Ao adentrar a esfera do cotidiano, muitas das proposições artísticas contemporâneas, na sua intenção de ultrapassar a produção de objetos para serem vistos, se colocam como promotoras de novas formas de relações sociais. A ação artística identifica-se com a produção de subversões pontuais e simbólicas nos laços sociais prescritos pelas formas de mercado, pelas decisões dominantes e pela comunicação mediática. Propõem tornar o público consciente de sua situação social e dão ensejo para transformá-la, ou promovem outras formas de relação social menos subservientes e alienantes. O intuito é incitar os espectadores a deixarem de ser espectadores e mobilizá-los para a ação.

Rancière (2012) refere que nesta lógica de divisão do sensível, o papel do espectador está ligado à passividade e em oposição à atividade. Lógica esta que ele acredita não ser alterada pelas referidas proposições artísticas, visto que estas prevêm a mudança de papéis, mas não a alteração do jogo de equivalências entre olhar e passividade e de oposições entre passividade e atividade, posse de si e alienação, que estruturam esta lógica. Para o autor, os termos podem mudar de sentido, as posições podem ser trocadas, mas se mantém a estrutura que opõe duas categorias: os que tem capacidade (saber e consciência para agir) e os que não a tem. A emancipação ocorre quando se questiona esta oposição entre olhar e agir e quando se afirma que olhar também é uma ação que confirma ou transforma a distribuição das posições.

O autor compreende que estas proposições artísticas seguem um modelo de eficácia política da arte, pois supõem que a arte tem o poder de nos transformar em opositores do sistema dominante, colocando em evidência a passagem da intenção do artista a um resultado mais ou menos determinado no comportamento do espectador.

⁴⁵ Para uma discussão em maior profundidade sobre estes procedimentos presentes nas vanguardas modernistas, vide Mecca (2008).

Em sua crítica a esse modelo, refere que, mesmo após um século de desconstrução e críticas, a tradição mimética continua a dominar nas formas artísticas que pretendem ser politicamente subversivas. Já que estas formas de arte vinculam seu valor a uma ação direta no mundo social e, assim, antecipam os efeitos da obra restituindo à arte o lugar da informação e a lógica da representação. Desta maneira, as formas artísticas que se supõem subversivas continuam a reproduzir o modelo pedagógico da arte, próprio do regime ético das artes, em razão de que o papel do artista como propositor seria eliminar a distância entre seu saber e a ignorância de um público alienado. Também reproduzem a lógica causal⁴⁶ do regime representativo, pelo pressuposto de continuidade entre as formas sensíveis e a percepção de uma situação que compromete pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores⁴⁷.

Dir-se-á que o artista, ao contrário, não quer instruir o espectador. Hoje ele se defende de usar a cena para impor uma lição ou transmitir uma mensagem. Quer apenas produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação. Mas supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou sua performance. Pressupõe sempre a identidade entre causa e efeito (p. 18).

O autor advoga pela eficácia estética, própria do regime estético das artes, que é produzida pelo dissenso, ou seja, pela suspensão da relação direta entre produção de formas de arte e produção de um efeito determinado em um público determinado. A distância entre a idéia do artista e a sensação ou compreensão do espectador, inerente à própria arte como coisa autônoma, é uma terceira coisa estranha a ambos, cujo sentido nenhum deles possui e que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.

⁴⁶ O que vemos numa exposição ou espetáculo são signos sensíveis dispostos de uma certa maneira pelo autor. De acordo com a lógica causal do dispositivo representativo, reconhecê-los significaria comprometermo-nos com uma certa leitura do nosso mundo que gera um sentimento de proximidade ou distância e nos leva a intervir na situação significada a esta maneira, conforme o autor intenciona. Para Rancière (2012), em muitas proposições artísticas contemporâneas, essas intenções já não são objetos de lições ou mensagens transportadas por corpos ou imagens representadas, mas são diretamente encarnadas em modos de ser da comunidade, modos de interação social, o que mantém a fórmula de continuidade da lógica causal.

⁴⁷ Vide a crítica de Rancière (2012) ao conceito de arte como interstício social de Bourriaud (2009).

Nos outros regimes (ético e representativo), há uma ligação direta entre representação política e efeito no espectador. Espera-se que a representação da violência, das injustiças “(...) inspire o sentimento de aversão. (...) e é suposto que a paródia artística da cultura de consumo nos resguarde contra as seduções da mesma” (RANCIÈRE, 2011b, p. 11).

O regime estético questiona essa lógica e afirma o potencial emancipatório da experiência estética, com base na rejeição de qualquer tentativa de transmitir uma mensagem ou de incentivar uma atitude no espectador. É próprio à eficácia estética a ruptura de qualquer relação direta entre formas de produção artística e o efeito esperado no público, assim como a autonomia da experiência estética resultante da sua distância em relação à vontade do artista. A experiência estética está baseada num momento de suspensão, que estabelece um jogo livre de qualquer preocupação, vontade ou constrangimento social, próprio da capacidade estética comum a todos, o que contraria as formas comuns de experiência sensível que são formas de subordinação. Isso garantiria, para o autor, o caráter subversivo da eficácia estética, através da ligação entre a autonomia da experiência estética e a obtenção de direitos políticos.

A emancipação do espectador não se dá por uma tomada de consciência ou por uma mobilização para uma outra forma de interatividade proposta pelo artista e sim por uma capacidade que torna qualquer um igual a qualquer outro: a capacidade de apreender as formas a partir de um livre jogo entre as faculdades intelectual e sensível, de traduzir o que percebe à sua maneira. Essa capacidade é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações e através de uma distância irreduzível presente na experiência estética, entre o que o artista intenciona e o que o espectador percebe, e inerente a própria obra como coisa autônoma, estranha a si mesma.

Para o autor, a arte toca a política não por uma ação direta com um efeito social determinado, mas pelo dissenso, pelo choque entre diferentes regimes de sensibilidade, já que o dissenso está no âmago da política e da arte. O dissenso diz respeito a esta suspensão de qualquer relação de determinação entre a intenção do artista, uma forma artística apresentada num lugar destinado à arte, o olhar do espectador e um estado de comunidade. Subtrai qualquer relação de continuidade entre esses termos. É o conflito entre vários regimes de sensibilidade que assegura a descontinuidade entre as formas artísticas e as formas sensíveis através das quais esta mesma produção é apropriada pelos espectadores e opera a reconfiguração da experiência comum do sensível. Sendo

assim, promove a ruptura das referências sensíveis que permitem aos sujeitos e aos objetos ocupar um lugar próprio, com funções e destinação próprias, dentro de uma ordem de coisas.

A reflexão sobre as formas de manicômio presentes na sociedade⁴⁸, sobre as diversas formas de exclusão presentes na cultura contemporânea e a luta por formas de cuidado em liberdade e comprometidas com exercício pleno da cidadania são conteúdo manifesto em diversas manifestações artísticas e culturais oriundas do campo da saúde mental. Num contato com os prêmios e mostras ligados a este campo, estes parecem dar valor à produção de formas sensíveis em função de uma ação social direta que corresponda a uma mudança no estatuto social das pessoas com transtornos mentais, ou numa mudança de comportamento da sociedade em relação a elas, ou ainda no próprio lugar ocupado pela loucura na sociedade. Premiar, produzir valor e circulação para estas produções a partir da sua articulação com os princípios da Reforma podem prever a antecipação deste efeito e restituir a lógica da causalidade.

Segundo Rancière (2012), o dispositivo artístico pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, mas este efeito não pode ser uma operação calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência e mobilização política. Para ele, a política começa quando há uma ruptura na distribuição dos espaços e das competências e há a reconfiguração dos enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem os objetos. “(...) quando seres destinados a permanecer dentro do espaço invisível passam a se afirmar como gente que partilha também um mundo em comum” (p.90).

É um modelo de democracia dissensual (e não consensual⁴⁹), pois rompe a configuração do sensível deslocando o corpo do lugar que lhe estava reservado e reestabelece o elemento comum dando visibilidade aos que não tem parte. (RANCIÈRE, 2009; 2012). “(...) para os dominados, a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas sim constituir um corpo voltado a outra coisa distinta da dominação” (RANCIÈRE, 2012, p.93).

⁴⁸ Trata-se de uma cultura manicomial calcada numa lógica movida pelo desejo de dominar, subjugar, hierarquizar e controlar a vida (DIMENSTEN; LIBERATO, 2009), produzindo manicômios mentais (PELBART, 1990).

⁴⁹ O consenso prevê um acordo entre um modo de apreensão sensível e a interpretação dos respectivos dados. Pelo acordo, percebemos as mesmas coisas e damos-lhes as mesmas significações. (RANCIÈRE, 2012).

Para Rancière (2012), a arte, independentemente de seu conteúdo, causa ou efeito político, tem em si uma política na medida em que redefine os modos de apreensão do sensível. As práticas artísticas intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer, modos de ver e de sentir, abrindo passagem para novas formas de subjetivação estética.

A questão que paira e que conduzirá parte da análise do corpus da pesquisa é em que medida as concepções de arte e de loucura, e da relação entre elas, evocadas pelos atores do Prêmio, conduzem a valorar estas produções a partir de uma lógica causal da mediação representativa ou da imediaticidade ética quando preveem o efeito de sua recepção como tomada de consciência ou mobilização política por parte da sociedade. Nesse sentido, não estariam a fixar a memória por uma lógica do consenso, por um acordo ou relação direta entre as formas de apreensão sensível e as formas de interpretação ou ação diante do é sentido, visto ou ouvido?

A política na Reforma e a política na arte podem se aproximar não por esta relação de causa e efeito, mas pela lógica do dissenso que está no âmago da política e que é inerente à arte independentemente de seu conteúdo ou causa política. A **política da arte**, nesse sentido, se refere a um entrelaçamento de lógicas heterogêneas. Opera dissensos que alteram a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis e a maneira de colocá-los em relação aos sujeitos, geram novas relações entre aparência e realidade, singular e comum, possibilitando uma nova distribuição de formas de vida possíveis para todos. Mas isso independe da causa ou efeito que a arte queira produzir.

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas do “senso comum”, formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2012, p.75).

Ao pressupor o dissenso em numa nova configuração estética, é possível acolher a memória em seu movimento e não engajá-la numa causa política e fixá-la. A política

do dissenso proposta por Rancière me remete a pensar a memória como movimento que dá a ver o que está ao lado, o que está obscurecido, que não foi lido e não foi dito.

Pensar as articulações da experiência estética com a memória nos leva a explorar um processo em direção ao intensivo que se configura como corpo de sensações que provoca deslocamentos e destitui as amarras convencionais do percebido. Coloca-nos face ao intangível, àquilo que pode dar movimento à memória. Um trajeto não linear, aberto a uma multiplicidade de tempos e espaços, já que prevê iluminar o que está ao lado, não o que veio antes nem depois. **Portanto, nesse trabalho não se trata de abordar uma memória do passado, tampouco uma memória que investe na cronologia do Prêmio, mas que se predispõe a abarcar forças potências que compõe esse plano intensivo e que, na virtualidade, estão a todo momento a nos afetar.**

Essas articulações constituem-se como um mapa teórico que, juntamente com a noção de memória inventiva proposta por Tarde (2000), alimenta minha posição enquanto pesquisadora e com o qual irei compor a análise do processo de construção da 7ª edição do Prêmio. Uma memória que dá a ver o que não tem rosto e que relampeja pela afetação que produz, nos ajuda a compreender o movimento empreendido pelos avaliadores do Prêmio de dar lugar a experiências até então ao lado do campo da arte.

Rancière pressupõe o entrecruzamento de lógicas heterogêneas do sensível como condição para a reconfiguração do mapa do que pode ser percebido, que dá a ver o que estava ao lado numa certa ordem de disposição das coisas e de distribuição das competências e muda as coordenadas do representável. Na teoria de Tarde, o choque ou entrecruzamento de fluxos de crenças e desejos garante a abertura a outros possíveis, a que ele dá o nome de invenção, uma interferência entre cadeias de imitação, ambas constituintes do processo de memória, como veremos adiante.

4.3 MEMÓRIA EM FLUXOS

O processo de memória implicado em “dar a ver o que está ao lado” é movido por modos de afetação que se dão no encontro dos atores com a produção participante. Estes mobilizam desejos de legitimação e reconhecimento desta produção e crenças sobre aquilo que concerne ao campo da arte, sobre as relações entre a arte e a loucura, a

arte e a saúde. Porém, esses desejos e crenças não se encontram de pronto enunciados. Constituem fluxos de forças no plano molecular, que se confrontam, se refutam e se adaptam, produzindo enunciados que recortam, escolhem naquele conjunto de produções, as que serão premiadas, expostas, legitimadas como produção artística por um público autorizado para tal.

É sobre este jogo de forças em disputa e assimilação que se dá no interior dos processos de avaliação das obras e de gestão do Prêmio que abordarei a construção de memória, tomando como referência primordial a obra de Gabriel Tarde “As Leis da Imitação”. O autor discorre sobre a memória e a criação a partir dos conceitos de imitação e invenção, chaves para compreender a formação e o funcionamento dos indivíduos e das sociedades, dois conceitos que movem a ontologia da diferença em Tarde. Sua teoria foi desenvolvida no final do século XIX e recebida com entusiasmo no mundo acadêmico. Porém, após sua morte, permaneceu no esquecimento e “ao lado” da produção teórica da sociologia positivista em voga na época. Passou a ser revisitado no século XX em razão de sua perspectiva que compreende produção social como produção subjetiva⁵⁰ e de sua crítica sobre a sociologia positivista, que partia de grandes abstrações para compreender o social, impondo uma organização e estabilidade necessárias para descrever um sistema que é instável e em constante agitação (THEMUDO, 2002; VARGAS, 2000). Também no campo da memória social são recentes os estudos sobre a obra deste autor.

O campo da memória social foi sendo construído inicialmente sob uma perspectiva de preservação de uma memória autêntica, valorizada em sua dimensão instituída formada por representações que ganham consenso e reconhecimento social. Segundo esse olhar, a memória é compreendida como processo de reconstrução do passado pautado em quadros sociais bem definidos que preza extrair o que permanece

⁵⁰ Para Tarde, as transformações nas subjetividades e suas dinâmicas estão intrinsecamente relacionadas a um campo de relações com outras subjetividades e a uma memória social, como um sistema composto de hábitos, desejos e crenças, propagados por imitação e transformados pela invenção em meio a este campo de relações. Todo indivíduo é uma sociedade na medida em que deriva de forças afetivas que nele se embatem, se compõem e se agregam. E a sociedade, por sua vez, deriva das múltiplas relações estabelecidas entre os indivíduos, é a posse recíproca de todos por cada um. Os laços sociais são fruto da simultaneidade das convicções e das paixões, a consciência de que tal crença ou desejo é partilhado por um grande número de pessoas num mesmo momento. Os grupos sociais almejam expandir-se, a socialização mais intensa possível, e não a organização mais alta possível. Sobre as relações entre a subjetividade e a sociologia em Tarde, vide Themudo (2002). Sobre o conceito de sociedade em Tarde, vide Vargas (2000), Tarde (2000) e Tarde (2007).

estável, como uma ação produtora de relações societárias solidárias, e que se impõe à degradação dos valores comuns, conforme Gondar (2015) aponta criticamente.

Maurice Halbwachs (2006) é pioneiro na constituição do campo e já nos dizia que toda memória é social na medida em que nos lembramos das coisas ao nos colocarmos do ponto de vista dos grupos nos quais estamos inseridos. Ele nos coloca frente à multiplicidade da memória, pois existem tantas memórias quanto existem grupos. Porém, para o autor, esta multiplicidade é apaziguada, pois a memória é o lugar da coesão social, no qual, não há conflitos, e o sujeito é passivo neste processo.

Para Halbwachs (2006), a memória coletiva tem sua força e duração por ter como base um conjunto de pessoas que são indivíduos que se lembram enquanto integrantes de um grupo. Porém, essa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecem para cada um deles. Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e deve sua existência aos quadros sociais de memória, que constituem mecanismos que ordenam, induzem e mudam nossas lembranças. Este ponto de vista muda segundo o lugar que ali cada um ocupa, e este mesmo lugar muda segundo as relações que cada um mantém com outros ambientes, numa combinatória de influências, todas de natureza social. A sensação de liberdade individual no ato de lembrar se explica por uma ilusão de que este ato é independente das influências sociais, porém esta ilusão se dá em virtude da multiplicidade de séries causais que se combinam para produzir uma ação.

Halbwachs pensava que estimular a formação de memórias coletivas era uma ação produtora de relações societárias estáveis, e que se impunha aos perigos dos individualismos contrários ao progresso da sociedade. Tinha uma visão reformista da sociedade baseada na crença em ideais universalistas de civilização e progresso. Conforme alguns autores apontam criticamente, ele e Nora (1993)⁵¹ são representantes

⁵¹ Nora (1993) assevera que, nos tempos modernos, ocorreu o fim da memória vivida e verdadeira integrada às sociedades arcaicas, que assegurava a conservação e a transmissão de valores. Esta mudança conduziu a sociedade a uma necessidade de construir lugares de memória. Estes são objetos, museus e comemorações considerados pelo autor restos, marcos testemunhais capazes de reconstruir uma história por uma operação artificial e passageira de reconhecimento e pertencimento de grupo. Para ele, o tempo produz a degradação de uma memória autêntica e original, e os lugares de memória seriam tentativas de compensação. Whitehead (2009) faz uma crítica à visão de Nora (1993) sobre o presente em função de um passado glorificado ao qual temos que compensar e de sua escolha dos lugares de memória para a construção de um ideal de nação francesa. Para a autora, não existe uma memória viva natural, compensada hoje por uma memória artificial; memória é sempre construção; inclusive a idéia de uma memória natural é uma construção.

de autores que dão ênfase à dimensão instituída da memória formada por representações que se tornam dominantes num processo de disputa, como se estas se encontrassem presentes desde o início (ABREU, 2005; GONDAR, 2015; MORAES, 2005).

A perspectiva com a qual trabalho na tese se difere da acima descrita, pois enfoca o processo instituinte de construção da memória, coloca em destaque o jogo de forças entre diferenças potenciais que se afirmam e se negam e prevê dar lugar ao novo, ao próprio processo de diferenciação. Na sua dimensão ética, se articula à criação e ao irrepresentável, ao que nos afeta e que, no encontro entre regimes heterogêneos do sensível, promove abertura de mundos. Essa perspectiva não desconsidera as representações, mas as toma como efeitos provisórios de um processo em que forças estão em encontro, choque e ebulição.

Diferentemente de seus contemporâneos que apreendem o social em seus estados atualizados mais visíveis, Gabriel Tarde (2000) se questiona sobre as pequenas engrenagens de diferentes intensidades que o constituem e o alteram. No processo de imitação, estas forças se conjugam e se propagam em fluxos de um indivíduo para o outro até alcançarem a consistência social que lhes dê visibilidade, sua dimensão molar. Interessa à Tarde não a dimensão molar da memória, mas o mundo molecular dos fluxos de crenças e desejos que são imitados pela afetação que produzem nos indivíduos. Toda abstração geral se inicia com uma idéia singular que se propaga por contágio. O binômio imitação-invenção explica a teoria da memória em Tarde. Enquanto a imitação dá consistência e institucionaliza os símbolos e ritos sociais criando uma memória, a invenção é a potência renovadora, nômade, que vem abrir uma nova variação no enredo da vida social e passa a se propagar pela imitação (THEMUDO, 2002).

Tarde critica as outras sociologias da época que partiam de abstrações gerais para compreender o social como unidade definida por representações coletivas, geralmente macroscópicas e totalizantes, tomando a semelhança entre os homens como algo dado e natural. Para o autor, as grandes representações sociais, os grandes conjuntos de idéias de uma sociedade (econômicas, políticas, morais, artísticas) não expressam um estado natural; elas precisam ser inventadas, e as semelhanças entre os homens são produzidas por processos de imitação. As representações se referem à dimensão molar de uma vida infralinguística no indivíduo e na sociedade, composta de

intensidades moleculares, impessoais. São resultantes ou formas provisórias de um processo em que estas forças estão em agitação e constantemente reconfiguram essas mesmas formas. Portanto, para o autor, analisar o social do grande para o pequeno, ou seja, tomando por premissa suas representações bem definidas, significa negligenciar sua processualidade e diversidade (THEMUDO, 2002; VARGAS, 2000).

Para Tarde (2000), o universo é regido por três leis: a repetição, a oposição e a adaptação, cada uma delas com seus equivalentes no mundo físico, vivo e social. O correlato da repetição no mundo social é a imitação. Iniciativas renovadoras no mundo social trazem necessidades novas e novas satisfações que nele tendem a se propagar por imitação, da mesma forma que uma onda luminosa ou uma família de formigas. Os homens imitam uns aos outros, e essas ações contagiosas conjugam-se em séries que se propagam como as ondas decorrentes de uma pedra quando esta é jogada num lago.

Assim como a ondulação é o modo de repetição da matéria inorgânica, e a geração o é no mundo vivo, a imitação seria o processo de expansão das forças que constituem o mundo da cultura. Portanto, diz respeito a tendências que caminham em fluxos. As forças que animam o mundo social a que Tarde se refere são crença e desejo. Este conjunto de forças é a energia potencial de uma sociedade que é convertida em energia atual por meio de tratados de comércio, novas descobertas, revoluções políticas, por exemplo, quando estes se tornam acessíveis às capacidades de expansão de tal fluxo de forças. É pelo acordo e concorrência dessas forças que se fortificam e se limitam, que a sociedade funciona, se organiza em suas instituições.

Aquilo que é imitado é sempre uma idéia ou um querer, uma opinião ou um designo, em que se exprime uma certa dose de crença e de desejo, que é, com efeito, toda a alma das palavras de uma língua, das preces de uma religião, das administrações de um estado, dos artigos de um código, dos deveres de uma moral, dos trabalhos de uma indústria, dos processos de uma arte (p. 172).

Crença e desejo aumentam ou diminuem, mudam de direção, se voltam para diferentes objetos, a depender das épocas e dos lugares. Podem se tornar furacões ou brisas suaves que atacam as instituições, mas não cessam seu trabalho regenerador e revolucionário. São quantidades que se associam a um objeto, uma idéia, uma

percepção, um sentimento, e se propagam em fluxos de imitação estabelecendo o que Tarde chamou de duelos lógicos ou uniões lógicas, que as especificam.

Nestes duelos e uniões, juízos e desejos em presença se encontram, se repulsam ou se atraem, e deste encontro uma série de interferências-lutas e interferências-combinações pode decorrer. No caso do prêmio pesquisado, movidos pela afetação no contato com as obras e também pelos ideais que defendem, os atores criam modos de valorizar e categorizar essas produções que advém e prosseguem embarcados em correntes de crença e desejo que se afirmam ou se negam. Dito em pormenores: diferentes fluxos de desejo e crença tornam-se presentes no espírito dos jurados e gestores associados a diferentes formas de valorizar e categorizar as produções em arte, a diferentes visões sobre a arte em sua relação com a loucura, e a diferentes juízos sobre as estratégias a se tomar para desestigmatizar a produção e fazê-la ser vista enquanto arte. Para satisfazer um desejo superior de dar a ver o que está ao lado, essas correntes de imitação entram em confronto e geram invenções que buscam responder às questões por eles levantadas.

Um exemplo dessas invenções aconteceu quando uma corrente que defendia a seleção de trabalhos cuja poética se aproximasse da obra do artista Arthur Bispo do Rosário encontrou outra corrente que criticava uma aproximação demasiada que se traduzisse numa releitura da obra do artista. Deste confronto, surgiu uma adaptação de critério que assumiu selecionar obras que “brincassem” com a poética do artista Bispo⁵².

A junção das correntes de imitação é feita pela capacidade dessas forças infralinguísticas e infrarepresentacionais de negar/ afirmar (crença); atrair/ repulsar (desejo). Nos encontros, as correntes podem se entreajudar, possibilitando um acúmulo de invenções. Isto pode acontecer à maneira de uma agregação branda, na qual as invenções limitam-se a não se contradizer, mantendo notas discordantes; ou como um feixe vertiginoso de elementos que se confirmam com aumento considerável da intensidade das forças. Uma corrente pode suprimir a outra pelo próprio prolongamento de seu progresso; uma pode substituir a outra por uma contradição com energia suficiente; ou a contrariedade de duas correntes pode ser suprimida por uma invenção nova interveniente (TARDE, 2000; LAZZARATO, 2002).

⁵² Veja este exemplo em detalhes no capítulo 5 “Dos critérios de seleção das obras premiadas”.

Para que duas correntes de crença ou de desejo se encontrem e se interfiram, é necessário que uma se apresente num mesmo “estado de espírito ou de coração” quer como meio da outra, quer como obstáculo em face da outra, quer como princípio de que a outra é consequência, ou afirmação de que a outra é negação. Aquelas correntes que não se entrecruzam, nem se contradizem, nem se confirmam nem se prejudicam, permanecem como ondas distintas e distanciadas (TARDE, 2000, p.45).

Quando um fluxo se opõe a outro e destrói antigas composições de um sistema social, substituído-as por uma nova tendência, ocorre um refluxo, com diminuição da diferença. Um refluxo de duas forças demonstra um exercício de dominação, no sentido de que implica na diminuição da intensidade de uma das correntes de força por anulação pela outra ou imposição da semelhança. Porém, quando de uma oposição entre fluxos decorre uma interferência e composição das diferenças, ocorre um afluxo, que é a junção de forças em uma nova composição que se conectam em um processo de devir. Surge uma onda nova, mais complexa e mais forte, que tende a propagar-se.

O conceito de adaptação em Tarde representa o movimento pelo qual o encontro de duas ou mais tendências diferentes gera uma nova composição. É quando correntes de imitação se cruzam e se integram numa repetição superior. Dessa composição surge uma nova idéia, um novo modo de ação, um novo modo de ver, uma nova composição do desejo que, propagado imitativamente, é responsável pela expansão e diversificação das sociedades. O afluxo de forças e a adaptação engendram uma nova invenção. São noções importantes no pensamento de Tarde, pois expressam a capacidade do desejo operar por conexões com novos fluxos imitativos, com novas formas de sentir, conhecer e desejar (THEMUDO, 2002).

Todas as semelhanças de origem social são fruto direto ou indireto da imitação: idéias, costumes, idiomas, fazeres, bem como modos de ver, de sentir e de pensar. Não nascem semelhantes; tornam-se semelhantes por imitação. E estas imitações são ao mesmo tempo multiplicações, transmissões que se espalham, num esforço para estender ao máximo o campo em que elas se exercem. As coisas que se repetem permanecem unidas umas as outras ao multiplicarem-se. Cada invenção, cada descoberta no campo social tende a estender-se, ambiciosamente, ao infinito. Ela pode exercer-se à distância e com grandes intervalos de tempo. Ao propagar-se, está sujeita às mais extensas

variações e fortifica-se, dirige-se à medida e no grau das satisfações que recebe. Porém, esta tendência é mal sucedida por efeito da concorrência de outras tendências que com ela rivalizam (TARDE, 2000). As imitações encadeiam-se sucessivamente, apóiam-se umas nas outras. Podem ser precisas ou vagas, conscientes ou inconscientes, voluntárias ou involuntárias. Começam do interior do homem para seu exterior, vão do micro ao macro social.

Uma tradição cultural ou um agenciamento coletivo de enunciação tem seu início numa invenção individual propagada imitativamente de um indivíduo a outro, à maneira de uma série. Mas esta série imitativa não instaura uma semelhança absoluta entre os indivíduos que a imitam, entre o indivíduo e a série a qual embarcou, tampouco da coisa imitada em cada um. Ao ser propagada, a série se complexifica, sofre interferências de imitação. Essa complexificação pode ser mais ou menos conservadora, “introduzindo um grau maior ou menor de singularização, a ponto de disparar uma nova série que não converge necessariamente com a primeira” (THEMUDO, 2002, p. 41).

Nesse sentido, a teoria de Gabriel Tarde nos ajuda a alçar o plano dos afetos por onde essas tendências seguem propagando em fluxos de um corpo a outro, constituindo diferentes formas de avaliação, categorização dos trabalhos participantes do Prêmio, bem como o estabelecimento de estratégias de gestão. E ainda, os encontros entre esses fluxos que permitem com que estas tendências sejam afirmadas ou refutadas, assimiladas, alteradas, adaptadas em combinatórias as mais diversas, resultando em novas intensidades que se expandem produzindo ressonâncias.

Sua teoria dispõe sobre os fluxos de desejo e crença que no processo contínuo de imitação, que constitui a própria memória, ao encontrar com outros fluxos, geram invenção, e esta é a que responde melhor as questões de seu tempo. Uma invenção tem por efeito não somente os atos de imitação emanados dela, mas também todos os atos de inovação que ela sugere e que eles próprios sugerirão sucessivamente (TARDE, 2000).

Para Tarde (2000), qualquer repetição, seja social, orgânica ou física, procede de uma inovação, deriva de um acidente⁵³, “(...) as semelhanças, as repetições fenomenais

⁵³ Toda ordem de conhecimento ou padrões de comportamento derivam do acidental, na medida em que não estavam pré-determinados como consequência necessária de um desenvolvimento histórico linear, e sim relacionados a acontecimentos que trazem a marca da novidade, do inesperado. Mas também não surgem do nada, são resultado de séries de idéias numerosas, distintas e descontínuas, porém unidas

são temas necessários das diferenças e das variações universais, as tramas destes bordados, as pautas desta música” (p.27). As repetições existem pelas variações; o heterogêneo, e não o homogêneo, está no coração das coisas. Toda a multiplicidade de coisas semelhantes e semelhantemente ligadas adquire um caráter homogêneo que é superficial e contingente e, no entanto, relaciona-se a acidentes físicos, biológicos ou sociais que são onde a lei da diferenciação intervém.

No mundo social, invenção seria o nome desse acidente, no sentido que ela é resultado singular de um cruzamento de fluxos de imitação. A invenção se refere a um movimento de diferenciação desses fluxos, é resultado do desejo recriando conexões, entrecruzamentos. O equilíbrio é sempre rompido pelo aumento ou diminuição da intensidade de forças de um sistema, normalmente provocados pelo surgimento de uma nova invenção. As invenções são compostos que têm por elementos imitações anteriores e, sendo estes compostos imitados, destinam-se a se tornarem elementos de novos compostos mais complexos.

Uma invenção imitada constitui um laço social, o laço social *elementar* para Tarde. É uma série disparada sobre a superfície do *socius* cuja interpenetração com outras séries irá formar as linhas afetivas e lógicas características de uma determinada sociedade (THEMUDO, 2002, p.64).

Para inovar, para descobrir, o indivíduo deve escapar momentaneamente da sociedade e de suas leis. Somente a imitação, e nunca a invenção, está submetida às leis propriamente ditas. Para se ter uma transformação num idioma ou de um paradigma, por exemplo, uma série de pequenas invenções sucessivas se acumulam e, em parte, decorrentes de acidentes, ou do acaso. Porém, se acumulam por imitação de um pelo outro e é por aí, pela imitação, que elas são suscetíveis às leis (TARDE, 2000).

Novas idéias, novas descobertas, novos modos de agir e de perceber necessitam de oportunidades singulares para acontecer. Uma invenção não é produzida por alguém, ela é encontrada por alguém. Haja visto que ela é o efeito de um encontro singular de imitações heterogêneas, vindas de fora, num cérebro, que abre novas saídas a imitações irradiativas diferentes e, por isso, tende a multiplicar as oportunidades de semelhantes

pelos atos de imitação. As séries têm uma relativa independência e regularidade que se acidenta e se interrompe quando elas se chocam, se encontram ou se ramificam, formando novas séries atualizadas em suas possibilidades infinitas (VARGAS, 2000; TARDE, 2000; THEMUDO, 2002).

singularidades. Porém, as invenções não se materializam da noite para o dia tornando-se instantaneamente visíveis aos olhos, mas adquirem consistência processual cuja duração pode ser expressa em anos (TARDE, 2000; THEMUDO, 2002).

Uma invenção é imitada até o limite de uma nova invenção, resultante dos duelos lógicos entre as séries imitativas que se encontraram. É aí onde a série se bifurca dando origem a diferentes vias de desenvolvimento. Caso não se contradigam por completo, as invenções se acumulam gradualmente, “graças à conservação e difusão de cada uma delas pela imitação irradiante de que ela é o centro” (TARDE, 2000, p. 80).

Uma vez que o Prêmio pesquisado prevê uma construção coletiva, tanto no que se refere à escolha das obras premiadas quanto aos processos de gestão, de que maneira um modo de percepção ou um designo se propaga entre os jurados até se estabelecer como critério de julgamento? Seguindo este mesmo raciocínio, como um desejo ou uma crença sobre as relações entre a arte e a saúde mental se faz prevalecer enquanto força que coordena as ações entre os gestores? Para acompanhar este processo, se faz necessário adentrar o plano dos afetos.

Uma vez que, ao experienciar o contato com as obras participantes, os jurados se dispõem a avaliá-las e selecioná-las, entendemos que nesse complexo processo, antes de tudo, acontece um encontro entre os corpos - sujeito e obra - em seu poder de afetar e serem afetados, como força que emana da experiência estética. Nesse momento, os jurados experimentam a força vital da obra enquanto criação em seus corpos. Porém, desde que esta afetação se manifesta, há uma aptidão para afirmar ou negar (crença), reter ou expulsar (desejo). É o primeiro movimento do desejo, como aponta Rolnik (2011), em que os corpos são tomados por uma mistura de afetos. Mas num segundo momento concomitante ao primeiro, as intensidades desse encontro ensaiam-se em gestos, palavras, tomam corpo em matérias de expressão, buscam formas para se apresentarem. Para Rolnik (2011), é o segundo movimento do desejo. A partir daí, agregam-se ou opõem-se a fluxos de crenças e desejos que portam, assimilam, combinam idéias, sensações, vontades e conhecimentos nos quais são engendradas as composições que distinguem as obras que serão selecionadas. E nessas composições, as matérias de expressão tomam uma configuração mais ou menos estável, uma espécie de “cristalização existencial” em critérios enunciados que justificariam as opções de

escolha (p.33). Essas composições se propagam embarcadas nos fluxos de imitação na medida em que os graus de crença e desejo aumentam ou diminuem, ou seja, na medida que são afirmadas ou negadas, queridas ou recusadas.

A imitação segue uma lógica afetiva entre duas ou mais pessoas. Imitamos aquilo que nos afeta. Quando imitamos, incluímos o mundo em nós, nos apropriamos de outras propriedades e de outros proprietários, todos eles desejanter e crentes. Não imitamos modelos gerais, mas singularidades, tendências, intensidades ligadas aos fluxos que perpassam nossos corpos. A força afetiva que constitui os processos de imitação se expressa através de atos de atração e repulsão, “nos quais o desejo é força de conexão e dissolução; e a crença é a força de afirmação e negação; uma é força de movimento [desejo], a outra é força de distinção [crença]”. (THEMUDO, 2002, p.79). Portanto, a escolha é mobilizada pela força afetiva dos fluxos em operação no espírito dos jurados que os permitem justificá-la por meio de juízos ou vontades, mas também e para muitos deles, antes de tudo, por uma afetação em seus corpos pela força de existência da obra enquanto criação. E isso, num primeiro momento não se explica, apenas se vive.

Para Tarde, os processos imitativos são o fundamento de uma memória social que produz, acumula e conserva uma invenção. Ao passo que uma invenção não existe na sociedade se não for imitada. A memória é a força que conserva o antes no depois, e os processos imitativos tornam possível o acoplamento do que está morto (categorias, códigos, opiniões, instituições) no que está vivo (a potência de criação e diferenciação, a afetação e cooperação entre os indivíduos) (LAZZARATO, 2002; VARGAS, 2002).

A memória pode ser descrita como um modo de atividade contemplativa⁵⁴ que inclui o outro em mim. São mil hábitos recebidos, mil idéias assimiladas que regulam a vida de um sujeito. Mas esta operação “(...) não se refere a uma coação direta ou indireta. Ela é antes da ordem da conexão, da assimilação da diferença que me afeta”. Trata-se do modo como os desejos e crenças investem no campo social e interferem no interior das relações de dominação, propagando-se. Um simples traço de expressão pode se infiltrar em um sistema de relações, desestabilizá-lo e provocar uma reorganização desse sistema (THEMUDO, 2002, p.64).

⁵⁴ Vide as analogias entre a imitação e o sonambulismo em Tarde (2000).

Um indivíduo agindo sobre o outro, gerando modos de apreensão do mundo, que por sua vez são apreensões de outras apreensões anteriores. Como vimos, o conceito de imitação em Tarde segue uma lógica afetiva, intensiva e caminha do individual para o social. Antes de imitar, no indivíduo cruzam-se correntes de imitação diferentes, nas quais se gesta uma invenção. Nesse momento, a tensão desse cruzamento gera um campo problemático reagitado, a que Tarde descreve pela hesitação, que bifurca as séries imitativas anteriores.

Todo acto de imitação é precedido de uma hesitação do indivíduo; porque uma descoberta ou uma invenção que procura espalhar-se encontra sempre algum obstáculo a vencer numa idéia ou numa prática já estabelecida em cada pessoa do público; e no coração e no espírito dessa pessoa desenvolve-se algum modo de conflito, (...) quer entre duas teorias que fazem abalar sua fé científica; quer entre dois objetos de arte, que mantêm seu gosto (...) em suspenso; (...) ou entre duas soluções de uma questão de direito que cintilam no seu pensamento (...); quer entre duas expressões que se oferecem concorrentemente à sua língua indecisa. Ora, enquanto persistir essa hesitação do indivíduo, ele não imita, e é somente enquanto imita que ele faz parte da sociedade. Quando ele imita, é porque se decidiu. (TARDE, 2000, p.193-94).

Cada vez que hesitamos entre duas idéias, dois modos de agir, ocorre a interferência de irradiações imitativas que vêm propagadas de focos diferentes. Uma invenção põe fim a esta pequena batalha interna. Quando a invenção ocorre, ela pode seguir em afluxo, com aumento de *quanta* de crenças e desejos mobilizados pela inovação e majorados pela imitação. Ou em refluxo, quando há uma diminuição dos *quanta* de crenças e desejos que uma inovação faz experimentar a uma outra invenção que tem o mesmo objeto ou responde ao mesmo desejo (VARGAS, 2000). É quando a irresolução individual acaba que a irresolução social toma forma. E esta, por sua vez, só se resolve por uma nova série de irresoluções pessoais seguidas de atos de imitação. A continuação indefinida, inesgotável destas irradiações emaranhadas, ricas em interferências constitui a memória social. Neste processo, será a invenção que propiciará o engendramento do novo, e a imitação o motor de seu prolongamento em séries sociais.

Tudo aquilo que é tido como aceite, que está instalado nos costumes, nas idéias e nos modos de percepção, teve seu início como objeto de conflito. Inicialmente, este se faz aparecer como crença ou desejo em meio a um emaranhado de hábitos ou idéias contrárias. Ao superar este obstáculo espalha-se até que novos obstáculos venham se opor à sua difusão. Esses novos obstáculos, em se tratando de desejo, serão em grande parte hábitos que ele terá provocado direta ou indiretamente; em se tratando de crença, serão idéias opostas a ela que dela terão deduzido (TARDE, 2000).

Portanto, o modo como a memória opera em Tarde prevê o choque entre séries com tendências heterogêneas e a interferência destas tendências no sistema de relações, nos modos de organização e de apreensão do mundo instituídos. Opera por meio de forças potenciais instituintes de uma reconfiguração dos modos de sentir, de agir e de pensar que tornam as coisas aparentes ou invisíveis. Nesse sentido, compõe com o conceito de dissenso, em Rancière, fundamento da política que atualiza o princípio da igualdade em sua ação interveniente nos regimes de sensibilidade ordenados pelas leis e pela governabilidade da lógica policial, dando a ver o que não estava aparente, mas ao lado, em meio à diversidade de intensidades desestabilizadoras e reordenadoras da vida social. Pois, para Tarde, a vida se afirma na criação, nas nuances de intensidades fugidias que eclodem aqui e lá, ofuscam os olhos viciados pelos costumes e pedem passagem, ratificando seu direito à existência. São as pequenas invenções, propagadas a maior parte das vezes sorrateiramente, ao lado dos modos vigentes de apreensão do mundo, mas que aos poucos podem provocar transformações nas sensibilidades e nos pensamentos.

Sob o conjunto de leis, repetições e ritmos, o acorde de tradições e costumes, existe uma fonte: “a originalidade tumultuosa dos elementos mal dominados por estes jugos, a diversidade profunda e inata que, através de todas as suas uniformidades legislativas, reaparece fulgurante e transfigurada na bela aparência das coisas” (TARDE, 2000, p.97).

Cabe a esta pesquisa, acompanhar o modo como séries de crenças e desejos se presentificam, se encontram, e se propagam entre os gestores e jurados do Prêmio. São tendências que produzem categorizações, como contornos provisórios sobre os modos de recepção destes trabalhos, e também produzem ressonâncias nos modos de perceber

e dar lugar a uma produção sensível que eclode ao lado das formas instituídas de arte, por meio da contaminação pela afetação por ela e do contágio de diferentes leituras sobre ela, que podem irradiar-se pela imitação.

4.3.1 MEMÓRIA MILITANTE E MEMÓRIA INVENTIVA

No trabalho de produção dos dados e sua análise, busquei colocar em evidência elementos presentes na construção do Prêmio pelos gestores e na avaliação das obras pelos jurados que contribuem para o processo de construção de uma memória dessas produções e que desvelam um tensionamento entre diferentes tendências. Uma delas constitui uma memória militante calcada nas forças do ativismo da Reforma Psiquiátrica contra a hierarquização e a institucionalização do cuidado e da loucura, para cuja construção os seguintes elementos contribuem: estratégias discursivas e manobras estéticas utilizadas pelos atores para modificar estigmas e reinventar sentidos de loucura; estratégias políticas em busca de promover a circulação das produções e seus autores e de uma articulação com o campo da cultura; e também valores e atores do passado acionados no presente, que mantém vivo o processo de Reforma Psiquiátrica, em meio a discussão dos jurados para argumentar e sustentar suas escolhas e a dos gestores, para estipular ações.

Outra tendência constitui uma memória inventiva que dá a ver as possibilidades de transfiguração que estas práticas de interface promovem, afirmando as diferenças e transformando o mapa do visível. Para esta, contribuem elementos como: o poder de afetação das produções sobre os jurados e a capacidade de dar corpo a essa afetação na cena argumentativa; a qualidade intensiva dos encontros entre os jurados em processo de avaliação que atualiza forças potenciais na construção de critérios de escolha; as transformações na sensibilidade dos atores e reformulações de categorias resultantes dos processos de recepção e discussão.

Os elementos acima apresentados, que serão discutidos em profundidade nos capítulos 5 e 6 respectivamente, colocam em jogo o movimento da imitação e a irrupção da invenção, dentro de uma fotografia no tempo e de um contexto tonificado pelas

formas de expressão e cuidado resultantes dos processos da Reforma e pelo intuito de escolher e legitimar as produções participantes como arte. Mais a frente, na seção 4.3.2, serão ainda associados às dimensões molar e molecular do processo de construção da memória.

4.3.1.1 Memória militante

A tendência da memória militante conecta-se a crenças e desejos que defendem e afirmam um ideário, movida pela intenção de preconizar determinadas idéias e preservar valores que se afinam com as transformações que a Reforma Psiquiátrica preconiza em sua dimensão sociocultural.

No campo das políticas públicas em saúde mental, hoje vivemos momentos em que se faz necessário reconvocar os valores e princípios da Reforma Psiquiátrica e fazer dela um movimento vivo em permanente construção. Manifestações contra políticas assistencialistas de cunho asilar e curativo, debates sobre a crescente fabricação de doenças psiquiátricas e apelos pela expansão da Rede de Atenção Psicossocial tornam-se frequentes e atualizam, no presente, os valores da luta contra os processos de institucionalização e isolamento. Este processo nos convoca a pensar as forças contemporâneas envolvidas na relação loucura e sociedade, que tramitam num tensionamento em direção à institucionalização da loucura como doença e, em consequência, a arte das pessoas ditas loucas, como expressão desta doença.

Relembrar os séculos de isolamento e privação sofridos por esta população e, ao mesmo tempo, marcar que todos estamos submetidos a uma lógica de controle dos comportamentos e de patologização da vida é uma estratégia do movimento da Reforma para combater práticas de repressão e violência encobertas pelo discurso psiquiátrico e para fomentar uma mudança cultural necessária à diversidade. Produções artístico-culturais têm sido o palco da construção do protagonismo dos sujeitos tradicionalmente limitados ao papel de doentes mentais e da revisão de padrões culturais de representação simbólica da loucura.

A valoração destas produções e sua legitimação como arte passa por um processo que inclui conflitos e tensionamentos. De um lado práticas políticas

afirmativas que, por objetivar dar lugar a produções a margem do sistema da cultura, tendem a tomar as diferenças culturais de maneira essencializada, produzindo manifestações artísticas, prêmios e mostras específicos para arte de pessoas da saúde mental que, por vezes, serviriam para uma lógica classificatória, correlacionando arte e loucura. Por outro, estas mesmas políticas promovem negociações e articulações de diferenças culturais que abrem espaços de experiências coletivas e de subjetivações, nas quais se recoloca para todos os problemas a serem compreendidos no que tange à convivência entre as diferenças, constituindo um processo de enunciação e produção de mais cultura (BARROS; ALMEIDA; VECCHIA, 2007).

Alguns dos projetos na interface da arte e da saúde mental criados nas últimas décadas constituem processos de desinstitucionalização de hospitais psiquiátricos e ampliação da rede de serviços abertos à comunidade⁵⁵. Com este intuito, criaram estratégias que recolocavam a experiência da exclusão a partir do confronto com expressões associadas ao estigma da loucura já instituídas no universo simbólico, que passaram a ser ressignificadas pela experiência de criação e seu deslocamento para outros contextos. Em alguns trabalhos, a loucura e o sofrimento são temática central das produções, e a desestigmatização da loucura é o objetivo calcado por meio de manobras estéticas e discursivas e o efeito esperado da recepção desses trabalhos pelo público.

Trata-se de um trabalho de memória militante sobre as representações da loucura na sua dimensão instituída. Seu efeito molar são os novos signos inventados que se propagam na cultura local, afirmando a loucura como experiência do humano e criando uma tradição alinhada à Reforma que norteia o universo temático e simbólico das produções artísticas.

No trabalho de avaliação e seleção das obras pelos atores do Prêmio, foi possível observar uma tendência que tomava por direção premiar trabalhos que em seu conteúdo ou forma abordassem a ressignificação da experiência da loucura e do sofrimento psíquico. Ou que “democratizassem” a experiência da loucura, aproximando-a das demais experiências. Foram observadas também composições de critérios de avaliação que evocavam poéticas relacionadas ao universo da saúde mental, para dar-lhes

⁵⁵ Sobre algumas dessas experiências vide Amarante (2012), Di Renzo (2011), Fonseca et. al (2009), Liberato e Dimeintein (2013) e Wanderley (2011).

visibilidade, escolhendo obras em analogia ao trabalho de Arthur Bispo do Rosário, ou aos trabalhos de Engenho de Dentro. E também tendências que evocavam categorias já conhecidas da relação arte e loucura, privilegiando produções que pareciam ser fruto de processos de criação próximos àqueles em que os estados de consciência estivessem alterados ou que lembrassem uma poética ingênua.

É uma memória que busca modificar, no nível cultural, os estigmas e as relações verticais presentes no modelo asilar de cuidado em saúde mental e, para tanto, tende à valorização das produções artísticas oriundas do contexto da saúde mental por meio de uma mudança nas representações sobre a loucura que estas produções podem promover.

Ao produzir visibilidade para formas de expressão e linguagem que surgem no campo da saúde mental, a memória militante aproxima-se da atividade política, conforme conceitua Rancière, já que, no intuito de interromper com uma ordem de dominação, trabalha pela inscrição daqueles que recusamos contar como parte da comunidade política. Instaure um litígio nos horizontes de percepção, pressupondo que determinadas formas de expressão, a princípio não contadas como arte, podem aparecer e serem vistas e, sob outros títulos, descoladas de sua utilidade terapêutica.

Essa memória é produzida pelos atores do Prêmio enquanto coletivos de enunciação que pretendem tornar visível aquilo que é subtraído à visibilidade. Porém, ao enunciar estas produções como arte, frequentemente tomam por referência categorias já instituídas da relação arte e loucura, colocam na cena argumentativa poéticas nas quais a loucura protagoniza como motor da criação ou nas quais o combate aos estigmas a ela relacionados evidencia-se como tema primordial. E nesse agir militante, argumentam em favor da legitimação das produções como arte. No entanto, o fazem por meio da manifestação daquilo que seria próprio ou dos atributos da categoria em questão, uma arte de pessoas com sofrimento psíquico.

A tendência da memória militante se mostra afinada com a dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica, que preconiza a produção de uma nova cultura que comporte a loucura como condição inerente e componente da diversidade humana, que faz interseção com os diversos campos do universo da existência, fonte de vida e criação. Esse sentido de loucura, na sua dimensão molar, passa a ser cultivado,

propagado e assumido como direito de cidadania. (SILVA et al., 2012 ; RAMOS et al., 2012; SANTOS; ROMAGNOLI, 2012).

A depender do grau de crença e de desejo que recebe pelos atores do Prêmio, os sentidos de loucura, alinhados a essa tendência militante, em sua expressão artística podem se tornar critérios predominantes no processo de seleção das obras. Assim, não deixam de ser pontos de captura dos movimentos de criação, produzindo representações acerca dessas produções artísticas, diques que dão um contorno provisório aos fluxos de invenção/imitação (VARGAS, 2000; LAZZARATO, 2002).

Apesar de sua intencionalidade crítica, essa memória militante é frequentemente embalada por uma tendência de conservação, já que acumula no tempo idéias, poéticas, temáticas embarcadas nas ondas dos desejos e crenças que compõem os princípios e valores da Reforma. A memória, nesse sentido, tende a preservar uma cultura da Reforma Psiquiátrica e trabalha sobre as representações para calcar um lugar para essa produção artística, chamando a todo tempo a loucura, o sofrimento psíquico e a exclusão para a cena.

Dado que os princípios e valores da Reforma Psiquiátrica são invenções que constituem uma força social que têm importância estratégica e paradigmática em nossa época, a memória militante pode tomar a direção de uma memória-costume, cujas imitações irradiativas estendidas e intensas têm o tempo e a expansão necessários para se estabelecer em hábitos (nos indivíduos) e costumes (na sociedade), enraizarem-se em tradição (TARDE, 2000). A propagação de uma invenção só é possível pelo fato desta se apresentar como resposta feliz a questões já postas em seu tempo, cuja repetição dinâmica, que é a imitação, produz constantemente o termo que originou a série, transformando criação em hábito e costumes. A partir desses hábitos, o construto molar da invenção, os homens se tornam semelhantes constituindo grupos, culturas e tradições que os unem (VARGAS, 2000; LAZZARATO, 2002).

A dimensão anti-estigmatizante das linguagens artísticas usada para difundir sentidos de loucura mais amplos do que o instituído pela lógica asilar segue se propagando nas manifestações culturais ligadas ao Movimento da Reforma e da Luta Antimanicomial, uma vez que este intenciona e deve expandir-se cada vez mais para criar possibilidades para a emancipação do louco e da loucura. Pode ser alterada e

tornar-se ainda mais complexa pela força instituinte da invenção, mas também e com frequência torna-se hábito pela imitação, motor de seu prolongamento em séries sociais, reverberando nos diversos eventos e iniciativas da saúde mental na área da cultura.

Para Tarde, os hábitos e costumes são elementos estáveis por meio dos quais o homem pode agir. Ao se repetirem, conservam e difundem a diversidade do sensível e a constituem em unidade e semelhança. Porém, esta estabilidade é paradoxal, já que todo hábito nasce de uma invenção e, ao difundir uma invenção, também sofre de interferências de imitação que o transformam gradativamente a passos largos ao longo do tempo. Portanto, hábito e costume têm uma dupla face: uma que se volta para a diversidade de onde procede e outra que se dirige ao meio que a reproduz, a imobiliza e a fixa em rotina (LAZZARATO, 2002).

Como vimos, essas semelhanças fornecidas pelos hábitos e costumes nunca são absolutas, visto que o processo de imitação produz gradativamente e expansivamente a complexificação de uma mistura (GONDAR, 2015; THEMUDO, 2002).

4.3.1.2 Memória inventiva

A complexificação das combinações entre as séries imitativas se torna mais evidente quando colocamos uma lupa sobre os processos infinitesimais que constituem essa trama de entrecruzamentos dos fluxos produzidos nos encontros inventivos contingentes, porém estruturados na simultaneidade de crenças e desejos, que ocorrem entre jurados, gestores e produções artísticas que fazem parte desse prêmio.

A teoria de Gabriel Tarde ajuda a pensar o plano dos afetos que instaura esses encontros. O que os afeta é antes um encontro com uma experiência criativa singular que produz novas intensidades solicitantes de expressão. Ao ganhar expressão, rompem com a reiteração das mesmas idéias e modos de percepção e deflagram, no processo de memória, o momento que Tarde denomina de invenção, entrecruzamento de fluxos heterogêneos de crença e desejo. Uma invenção propagada em séries imitativas constitui uma singularidade repetida até o limite de uma nova invenção que promove uma divergência na série inicial, na qual esta bifurca dando origem a diferentes vias de desenvolvimento (TARDE, 2000; THEMUDO, 2002).

Com a atenção voltada ao plano molecular, busquei captar os encontros inventivos constelados entre os fluxos que perpassam os atores do Prêmio que, ao evidenciar as sensações que advém da experiência estética, provocam rupturas nas tradições inventadas pelo movimento da Reforma, investindo num trabalho que resiste à criação de categorias e representações já preditas por uma intenção militante, e que dá passagem ao que se gesta na ebulição dos processos criativos e na afetação que desestabiliza estes contornos.

Muitas das produções artísticas que participam do Prêmio são oriundas de práticas comprometidas com processos existenciais de criação de si e do mundo que se fazem por um experimentalismo estético intensivo e por uma ousadia de invenção permanente de formas de estar no mundo. São fruto de projetos que trabalham em coletivos de composição heterogênea e que geram hibridizações, deslocamentos de hierarquias e de identidades entre todos os envolvidos, profissionais de saúde, artistas, usuários de serviço de saúde mental. Muitos deles renunciam tanto à dimensão terapêutica quanto anti-estigmatizante enquanto núcleos temáticos centrais das produções (MALUF et. al., 2009; STREPPPEL; PALOMBINI, 2011; XISTO, 2011; CASTRO et. al., 2016).

A força desses processos de criação em suas distintas proposições ecoa no trabalho dos atores do Prêmio e os mobiliza a valorizar as experiências singulares que configuram forças de atração, propulsoras do contágio necessário à propagação da memória, e também de ruptura que as produções tendem a tencionar no campo artístico-cultural e nas tradições do movimento da Reforma tornadas hábito. A propagação das forças de atração/repulsão e afirmação/negação disparadas pela afetação das obras nos atores produz composições no encontro com outros fluxos que inventam novos modos de recepção e categorização das produções que surgem deste campo, novas formas de viver e pensar a arte e a loucura, ampliando o campo do possível.

Existem muitos possíveis na virtualidade, e toda a atividade consciente encerra a existência de uma agitação de elementos infinitesimais que se integram a ela. “O real não se esgota na sua constituição atual, esta atualidade é apenas um possível entre milhões de outros, uma pequena paragem em um universo de constantes agitações

virtuais (...) É deste mundo de possíveis que Tarde extrai a potência de diferenciação da vida” (THEMUDO, 2002, p.16).

O real, para Tarde, é um campo virtual de excesso de potência, conjunto de possíveis não realizáveis, composto pela intensidade das ações moleculares de existência impessoal. Estas constituem matéria subrepresentativa e, como tal, remetem não aos indivíduos, e sim aos fluxos e ondas de crenças e desejos que se dão em séries repetitivas. O que existe, na realidade, portanto, são emergências produzidas pelos encontros fortuitos destas séries, que escapam à necessidade e à causalidade e se dão por acidente. São estes encontros acidentais que produzem o mundo que nos rodeia, povoado de virtualidades que não se esgotam pelo trabalho da razão e da causalidade. A unidade das relações sociais se estrutura na simultaneidade situacional e temporal destes fluxos. (VARGAS, 2000; THEMUDO, 2002).

O real atual é apenas um caso entre uma multiplicidade de possíveis, propriedades intensivas não atualizadas, mas que insistem em afirmar uma outra realidade, diferente daquela regida pelas leis gerais e pelas representações dominantes. A invenção, como conexão singular de fluxos imitativos vindos de fora, recria o real através da abertura a uma singularidade cuja consistência social é adquirida pelos fenômenos imitativos. Mas é importante lembrar que imitamos aquilo que nos afeta, e o que nos afeta são justamente fluxos de crença e desejo vindos de fora, de um outro clima, de outros sabores e sentimentos (THEMUDO, 20002).

Ao produzir uma invenção, o choque entre as séries imitativas acidentalmente atualiza um outro possível entre mil outros diferentes dele e, assim, amplia a possibilidade de diferenciação e variação das idéias, percepções, modos de agir, etc. Visto que esta invenção, enquanto uma singularidade com poder de contaminação expansiva, torna possível uma multidão de outras invenções que antes não o eram, ao entrar em choque com outras séries imitativas pelo acaso. Nesse sentido, essa memória se abre a outros possíveis que integram novas possibilidades de apreensão e significação das obras concorrentes ao Prêmio, na qual o coeficiente de invenção está mais atuante e os critérios menos subservientes aos hábitos de valoração calcados na utilidade das obras para fomentar uma mudança necessária à emancipação da loucura e à participação sociocultural desses artistas.

Tarde (2000) afirma que um grupo social se desenvolve quanto mais ele escapa às margens estritas da servidão das necessidades corporais e deságua no livre espaço da vida estética, já que a vida, ao expandir-se ao acaso, procura, antes de tudo, emancipar-se dela mesma, romper com seu próprio círculo e florir para progredir. Assim, a arte num sentido amplo e não como atividade específica, é o que qualquer grupo em qualquer época tem de mais eminentemente social, é a razão de ser de todo o seu desenvolvimento. As formas de arte tornam-se necessidades hiper-orgânicas das mais variáveis às quais os artistas tentam responder segundo os tempos e lugares. De modo que os juízos de gosto não deveriam pré-existir a elas e se fixarem, tampouco se renderem à utilidade das obras, o que produziria sua repetição visto que, nas formas de arte, o dinamismo da invenção sobre a imitação aparece fulgurosamente.

A memória inventiva associa-se à política da arte em Rancière, pois opera pelo encontro e interferência entre fluxos que portam diferentes visões e diferentes regimes de sensibilidade, para deslocar as produções participantes dos temas e das categorias a que estão tradicionalmente associadas e do lugar a que estão comumente destinadas e, assim, romper com uma lógica que as mantém “ao lado”. Nesse sentido, instaura-se pelo dissenso, como vimos anteriormente. Faz as obras serem vistas de maneira diversa do modo como os costumes da tendência da memória militante direcionam, produzindo rupturas no tecido sensível das percepções. E, desta maneira, atualiza outros possíveis e também o princípio de igualdade, a capacidade que todos e qualquer um tem de fazer arte, ao prescindir de uma manifestação de atributos pressupostamente próprios a uma arte oriunda do campo da saúde mental e de seu uso para uma causa política.

4.3.2 DIMENSÕES MOLAR E MOLECULAR DA MEMÓRIA

Penso que muitas formas de recepção, leitura e classificação são possíveis para as produções artísticas realizadas na interface da arte e da saúde mental. A produção de valor e sua legitimação passam pelo trânsito entre as dimensões molecular e molar. A dimensão molecular refere-se às pequenas unidades de força todas diferentes entre si e diferenciadas em si, forças infra-representacionais que se negam/ afirmam, atraem/ repulsam que constituem a zona de agitação onde novas invenções eclodem e seguem

em novas séries imitativas. Refere-se às tendências em maior ou menor grau de agitação e propagação. O mundo molecular das pequenas composições e transformações é a condição de possibilidade de engendramento das dimensões molares do social e de sua metamorfose (THEMUDO, 2002).

A dimensão molar, seja individual ou coletiva, refere-se aos estados transformados em entidades de representação, conjuntos de desígnios, idéias e julgamentos, que são resultantes provisórios desses fluxos imitativos, atualizados em modos finitos palpáveis (LAZZARATO, 2002). No que diz respeito ao molar, nessa pesquisa abordei a construção de critérios para qualificar as obras que, por vezes, associam de maneira direta arte e loucura e evocam categorias estáveis já institucionalizadas, como a arte bruta, por exemplo; ou leituras das obras que priorizam os efeitos sociais que estas possam vir a ter com relação à mudança do imaginário social sobre a loucura e que, assim, podem associar de maneira direta a arte aos princípios da Reforma Psiquiátrica; ou mesmo no seu tratamento e exposição pela utilização de elementos do sistema da arte que constituem representações cristalizadas.

No panorama molar, os atores envolvidos no Prêmio, como produtores de memória, embarcam numa tradição inventada pela Reforma Psiquiátrica em que a linguagem artística é uma estratégia para criação de dispositivos para dinamizar o sistema da cultura com relação às representações acerca da loucura. A função da memória consiste em atualizar e difundir valores da Reforma no presente. Porém, ao evocar o passado, os atores envolvidos nessa construção de memória re-criam o passado em função de seus interesses e de suas visões de mundo no presente, seguindo os fluxos de imitação de grande parte das iniciativas culturais ligadas ao campo da saúde mental.

Em manifestações culturais do Movimento da Luta Antimanicomial, o sentido da palavra manicômio é ampliado para além das instituições psiquiátricas e passa a referir toda experiência de aprisionamento a padrões de normalidade a serem consumidos e de enquadramento das subjetividades a práticas de controle capilarizadas. O jargão “De perto ninguém é normal” é utilizado para combater o estigma da doença mental e aproximar todos da experiência da loucura. Em muitos dos eventos pergunta-se aos participantes e transeuntes: “Qual é a sua loucura?”.

A exposição e leitura dessas obras também podem ser utilizadas para criar sentidos de loucura associados à liberdade, à criação e à arte. E também sentidos de saúde mental desvinculados do cuidado da doença e associados à cidadania e ao respeito às diferenças. Nas manifestações da Luta Antimanicomial, por exemplo, o Profeta Gentileza⁵⁶, Arthur Bispo do Rosário e a psiquiatra Nise da Silveira são personagens constantemente evocados e ganham um teor “aurático”. Determinadas características destes personagens são enfatizadas para expressar um sistema de valores condizente com a Reforma, importando sua eficácia num mercado de bens simbólicos.

Talvez hoje se evite classificar as obras em categorias que relacionam de maneira direta arte e loucura, mas ainda assim, em grande parte dessas manifestações, esperam-se efeitos da recepção destes trabalhos no imaginário social sobre a loucura. Visando este efeito, colocam a redefinição das concepções e do lugar da loucura como tema central das produções e, assim, acabam por reduzir as possibilidades de diálogo e interpretação de todo um conjunto múltiplo e diversificado de linguagens que emergem desse território.

Com relação à dimensão molecular, me refiro ao modo como a recepção e a elaboração de critérios para avaliar as produções participantes podem se abrir ao plano subrepresentacional de variações do existir e da potência de agir, que atualiza devires, desloca posições e transversaliza os eixos arte e loucura ou arte e saúde. Numa operação que substitui concepções estabelecidas como costume pelo que resulta das tendências em interação que se interferem mutuamente, eclodem como invenção e se difundem por imitação, produzindo um jogo cada vez mais variado de iniciativas que se combinam cada vez melhor entre elas. Nesse sentido, ao construir memória para estas produções artísticas, criar uma tradição é o que menos importa; manter o plano do encontro aberto a invenções parece-me crucial.

Podemos aproximar a memória inventiva do sentido atribuído por Rolnik (2011) à micropolítica. Para a autora, a diferença entre a macro e a micropolítica não se refere a

⁵⁶ Profeta Gentileza (1917-1996) se tornou conhecido por fazer inscrições sob um viaduto situado na [zona portuária](#) do Rio de Janeiro, onde andava com uma túnica branca e longa barba, pregando em meio aos transeuntes, incitando-os a viver e semear gentileza pelo planeta. Seus murais foram restaurados em 2000, após terem sido danificados e apagados, tornando-se patrimônio urbano carioca.

grau ou tamanho, entre política de Estado, governo ou sociedade e política de grupos ou indivíduos. Trata-se de lógicas diferentes. A micropolítica se faz pelos dois movimentos do desejo a que nos referimos anteriormente e ocorrem em nível molecular: o primeiro concerne aos afetos, ou seja, ao efeito da ação de um corpo sobre o outro, surgindo em fluxos que arrastam os corpos para outros lugares, inéditos; e um segundo movimento, que chama de simulação, em que os afetos buscam múltiplas formas de expressão, num movimento de atualização de novas figuras operadoras dos afetos atuais, que fluem num processo de formação e dissolução. Refere-se a uma linha do desejo flexível, inconsciente, de atrações e repulsas, dos afetos e suas simulações.

Já a macropolítica se refere a uma linha do desejo mais dura, sedentária, consciente, molar. É a política construída pelo terceiro movimento do desejo que constitui mapas que só cobrem o visível, encontro de territórios que delineiam uma paisagem reconhecível a priori, captável pela sua evidência sensível a olho nu. A segmentação operada pela linha da macropolítica recorta os sujeitos, objetos e acontecimentos, distinguindo-os por oposições binárias: homem/ mulher; branco/ negro; burguês/ operário, etc. Seu traçado evolui num plano de organização previsível e controlável, tal como Rancière descreve a lógica policial.

São duas lógicas de referências distintas, porém não necessariamente opostas: a da macropolítica que depende do olho-do-visível que capta as representações individuais e coletivas; e a da micropolítica que depende do olho vibrátil⁵⁷ capaz de captar o campo molecular das intensidades. Rolnik (2011) afirma que quando o pensamento funciona exclusivamente no registro da lógica da macropolítica, ele se guia obedientemente pelo mapa do mundo social vigente e visível somente, considerando-o natural. É uma estratégia de pensamento a serviço da conservação.

A separação demasiada dessas lógicas e sua oposição encobre a tensão entre elas que acompanha a formação da subjetividade e dos grupos sociais. O molar não é necessariamente ruim e nem o molecular necessariamente bom; os problemas se colocam sempre e ao mesmo tempo nos dois níveis, como veremos na análise deste trabalho (GUATARRI; ROLNIK, 2005).

⁵⁷ A qualidade vibrátil faz com que o olho seja tocado pelas forças que agitam aquilo que ele vê e capte um diagrama inusitado de relações de força/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, etc. (ROLNIK, 1997).

Nesse sentido, acreditamos que, quando a tendência da memória militante insiste em tomar como critério de seleção das obras aquele que traz à tona a loucura como temática e que dispõe de manobras estéticas para transformar seus sentidos e para fazer o público pensar sobre a condição de exclusão que vivem seus autores, corre o risco de funcionar no registro da macropolítica apenas, tendendo à conservação.

Para Liberato e Dimenstein (2013), pensar a arte no contexto da Reforma Psiquiátrica é refletir sobre sua potencialidade como dispositivo de transformação, mas também indagar sobre os perigos de sua utilização como ferramenta de reprodução e sobrecodificação da existência. Para as autoras, a experiência artística é compreendida como produtora de singularidades e novas sociabilidades, colocando-se a serviço da experimentação de novas sensações através dos fluxos estéticos, em um paradigma também ético e político no sentido apontado por Rancière (2012) de reconfiguração dos regimes de visibilidade que modifica a paisagem da vida coletiva.

Subverter significados associados à experiência da loucura como doença mental e à normalidade pode se tornar uma tradição, oficializando uma memória e uma forma de leitura destas produções, caso esta subversão e os princípios da Reforma antecedam toda experiência de contato imediato com as produções artísticas e se tornem um efeito esperado da recepção estética (RANCIÈRE, 2012).

Portanto, esta pesquisa segue o caminho da afetação que as obras produzem nos atores produtores de memória que as faz ser selecionadas e tratadas como representantes de práticas oriundas de um campo de interface a partir da Reforma Psiquiátrica; um caminho que leva o afeto a tomar forma de representação, oficializando e legitimando uma memória destas produções. E também o inverso, a forma como essa afetação e o entrecruzamento de correntes de imitação que atravessam os atores dissolvem categorizações e se abrem aos possíveis ao lado. Nos termos de Tarde, seriam processos de institucionalização e desinstitucionalização, a passagem do molecular ao molar e seu inverso, que constituem a ação social e que se fazem por imitação e invenção, por ação das forças constitutivas de desejo e crença (LAZZARATO, 2002).

Transpor barreiras entre campos da saúde e da cultura para produzir participação social, deslocar e balizar concepções sobre arte e loucura são movimentos que se engendram nesse momento no campo da interface e que promovem conflitos, por vezes

tencionam políticas afirmativas para pessoas com sofrimento psíquico, e por vezes tendem a transpor categorizações e acessar a loucura e a arte como experiências do humano. Este processo remete à contínua institucionalização e desinstitucionalização no qual as instituições contribuem para sua coordenação, no qual, contudo, desejo e crença e suas intensidades têm papel fundamental e constitutivo e, portanto, sua difusão e repetição constituem a própria memória que vem a responder a questões de seu tempo (LAZZARATO, 2002).

No trabalho de análise dos dados produzidos em campo, segui a tendência de uma memória militante que se faz através do trabalho de atores que, engajados à dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica, constroem visibilidade para as obras e criam critérios de seleção que prevêm dinamizar as noções de arte e de loucura e estratégias de gestão para desestigmatizar as produções e empoderar as experiências na interface da arte e da saúde mental pela intersectorialidade com a cultura.

Também segui uma outra tendência que evidencia o plano dos afetos e do contágio que produz uma memória inventiva que, disparada pela experiência estética e conjugada por fluxos de desejo e crença, produz invenções que transversalizam a arte, a clínica e o sofrimento, constituindo uma abertura nos modos de recepção e categorização destes trabalhos.

A construção da memória destas produções artísticas transita entre as dimensões molecular e molar. No que se refere ao molecular, enfoquei o campo de forças engendrado nos encontros entre os atores envolvidos, o campo sensível que as obras participantes instauram e as potências de vida e invenção que delas emanam. Forças que colocam em ebulição e movimento os fluxos de pequenas percepções, composições e criações, de intensidades diferentes, que se propagam e se conjugam em novas formas de categorizar e legitimar essas formas de arte.

No que se refere ao molar, apontei o trabalho dos atores sobre a dimensão instituída das concepções de loucura, as tendências de categorização dos trabalhos em um segmento específico associando arte e loucura de maneira direta, ou como produção vinculada a um efeito social esperado pelas iniciativas políticas da Reforma Psiquiátrica contra a estigmatização da loucura e institucionalização do cuidado, e tentativas de legitimação passando pela incorporação ou crítica do sistema da arte institucionalizada.

Embarcada nos fluxos que animam as teorias de Tarde e Rancière, segui na cartografia do processo do Prêmio, apostando numa memória em constante variação que, através das microrrelações que a constituem, é capaz de transformar aquilo que se dá a ver numa certa ordem de disposição dos objetos, dos sujeitos, de suas capacidades e de suas competências.

Como crêem Tarde e Rancière, toda e qualquer ordem social é contingente e se estrutura pelo conflito de intensidades heterogêneas que compõem modos distintos de percepção e pensamento. Portanto, no microcontexto onde se situa essa pesquisa, tentei caminhar com a atenção seguindo o caráter volátil e instantâneo das maneiras de sentir e pensar sobre a arte e sua relação com a saúde e a loucura das pessoas envolvidas nos processos de avaliação e gestão do Prêmio. Maneiras estas que, no intuito maior de dar a ver o que está ao lado das produções validadas como arte, se ligam a diferentes graus de crença e desejo que tendem ora à conservação ora à invenção.

Penso que, nesse caminhar, foi possível acompanhar discussões sobre as escolhas das obras e estratégias de gestão nas quais composições de fluxos reeditaram categorias instituídas nesse campo de interface, evocando faces molares de valores a se preservar, mas também deram lugar à ebulição de pequenas invenções moleculares que, ao se acumular ou se interpenetrar, forjaram novas categorias e critérios de escolha mais abertos a uma multiplicidade de sentidos.

No capítulo que segue, inicio a análise pela discussão dos critérios de seleção das obras, para depois adentrar as estratégias de gestão do Prêmio. Essa opção se deu em virtude de que inventei o modo de proceder na análise durante o processo de análise do trabalho dos jurados. A frase pode parecer redundante, mas através dela tomo a arte como paradigma para qualificar minha atividade de análise como um fazer que inventa o próprio modo de fazer; um executar, produzir que é ao mesmo tempo um figurar, descobrir (PAREYSON, 2001).

Na tentativa de categorizar os dados produzidos e de ver neles noções de arte em sua relação com a loucura e com o sofrimento psíquico, fui elaborando um modo de dar lugar aos conflitos entre as diferentes visões e de evidenciar as forças que as animavam. Foi nesse processo que evoquei os conceitos de hesitação e de adaptação em Tarde (2000) e pude me ancorar em sua teoria para, além de discutir com ela a memória,

redescobri-la como método e elaborar uma análise que refletisse em si própria o processo de construção da memória; como veremos a seguir.

5. DOS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO DAS OBRAS PREMIADAS

Os capítulos 5 e 6 dessa tese são resultado da análise dos dados produzidos em campo durante o acompanhamento das reuniões dos jurados e dos gestores (GT) e das entrevistas com os atores em associação com o material resultante da análise documental.

A análise em cartografia não é uma etapa que se realiza ao final do trabalho de campo, ela acompanha todo o processo da pesquisa. A própria seleção do material e o ato de registrar já são produtoras de um mundo, portanto analíticas. É um método de acesso ao singular, a partir de uma atitude analítica do pesquisador e através da instauração de um campo problemático.

Permite dar visibilidade às relações que constituem uma realidade na qual o pesquisador está implicado, o aparecimento dos problemas e das condições de emergência do objeto. É um procedimento de multiplicação de sentidos e inaugurador de novos problemas, mais do que soluções. Faz-se por problematização, desestabilização das formas instituídas e acesso ao plano de forças que constitui tal realidade devolvendo-a ao plano de sua produção. Portanto, tem dimensão participativa, uma vez que a atenção se volta para o aspecto coemergente da experiência (BARROS; BARROS, 2014).

A escolha dos procedimentos de análise vai ser definida pela imersão do pesquisador na experiência, pelo acesso aos sentidos do problema e orientada pelas modulações do problema ao longo do processo, que deve resultar em perguntas que interessem a todos os envolvidos.

O processo de análise demandou um intenso trabalho de imersão nos dados produzidos e distanciamento para que fosse possível recobrar e transver nos registros o campo de forças ali captado e mapear as séries que constituíam os movimentos de desejo e de crença entre os atores nos diferentes momentos da experiência em campo. Antes de iniciar a escrita, realizei um ir e vir aos registros em diário de campo e em áudio das entrevistas durante oito meses com intervalos nos quais me debrucei sobre as obras de Tarde e de Rancière. Nos primeiros meses, além de cartografar as séries, fui

identificando nelas as visões sobre arte e sua relação com a loucura e o sofrimento psíquico que emergiam e as elencava como categorias preliminares.

Esse trabalho resultou num primeiro mapa de inúmeras linhas em cores diferentes que remetiam às séries que compunham os critérios de seleção e as estratégias de gestão e que se associavam por símbolos que indicavam as oposições e adaptações entre elas. Resultou também num inventário de visões sobre arte, loucura e sofrimento psíquico que surgiram durante o processo. Porém, somente após o estudo mais aprofundado das teorias de Tarde de Rancière é que pude compreender meu próprio raciocínio analítico e identificar os conceitos-chave que orientariam a análise dali em diante e o modo como apresentei esse campo complexo de múltiplas interferências na escrita da tese.

Ao longo desse processo, dois conceitos foram fundamentais: o dissenso (RANCIÈRE, 1996a) e a hesitação (TARDE, 2000), ambos explorados no capítulo 4. Eles se combinaram no meu raciocínio da análise, pois dizem respeito a momentos de encontro e confronto de onde procedem as interferências entre as séries. Ao recobrá-los após a imersão na obra desses autores, percebi que estive atenta a estes momentos durante todo o processo da pesquisa, uma vez que as invenções de critérios e estratégias partiam das contradições nos discursos e ações entre os atores, dos graus de desejo e crença que animavam as séries que eles portavam e que faziam estas se afirmarem, se refutarem ou se interferirem mutuamente nos acontecimentos em campo.

Movida por essa redescoberta, passei a organizar os resultados do processo a partir de um método de análise em cartografia enfatizando a termodinâmica dos fluxos de crença e desejo, ao qual Tarde se refere. Priorizei dar destaque às intensidades que emanaram das discussões, dos encontros dos atores entre si e com as obras em presença, entre as diferentes visões de arte, de loucura e dos objetivos do Prêmio, substituindo as grandes generalizações explicativas, por uma atenção mais microscópica dos acontecimentos.

Com esse intuito, parti de um rastreamento dos acontecimentos do campo para localizar zonas de agitação através da sensibilidade para a expressão de um aumento de intensidade das crenças e desejos, onde pousei minha atenção. E, então, passei a acompanhar em reconhecimento atento sua tendência, em maior ou menor grau, de agitação, afetação e propagação, bem como o entrecruzamento de seus fluxos com

outros fluxos, gerando repetições, oposições e adaptações que se estabeleceram provisoriamente em critérios de inclusão das obras entre os premiados e em estratégias de gestão do Prêmio.

Tal processo parece melhor se adequar à abordagem de um sistema que Tarde qualifica como termodinâmico, pois se apropria dos graus de tensão ou de acordo entre as tendências, seus níveis de expansão e de interpenetrabilidade, bem como sua força de atualização. Para Tarde, o social é um sistema termodinâmico de altas e baixas de intensidade de desejo e crença, que nunca atingiria o equilíbrio, pois as novas invenções estão sempre a reagitá-lo (TARDE, 2000; THEMUDO, 2002).

Diferentemente da sociologia em voga na sua época, Tarde não se interessava pelas zonas estacionárias da estatística que informariam estados de representação de um sistema social. Importava a ele as flutuações, zonas de variação que possibilitam a cartografia parcial de novas singularidades a eclodir, “zonas de surgimento de novas séries imitativas, região ainda virtual das mudanças futuras. (...) como uma espécie de mapa que conduziria a atenção do pesquisador para os verdadeiros focos de dinamismo da vida social” (THEMUDO, 2002, p. 78).

Desse modo, o método proposto por Tarde prevê:

(...) determinar o poder expansivo próprio a cada invenção, a cada diferencial intensivo surgido no seio de um sistema social qualquer, seu poder de prolongamento em uma série imitativa ordinária, identificar a lógica de relações existentes entre os fluxos (repetição, oposição ou adaptação), e traçar os novos pontos de cruzamento de onde surgem novas idéias responsáveis pela superexcitação das antigas cartografias desejanças (THEMUDO, 2002, p. 83).

Este modo de conceber o método em ciências sociais aproxima-se dos procedimentos científicos do tipo “seguir”. Deleuze e Guatarri (1997) diferenciam dois tipos de procedimentos científicos: o “seguir” e o “reproduzir”. Este último é um procedimento de reiteração que extrai uma forma constante das variações de uma realidade, procura reproduzir os fenômenos observados a partir das mesmas condições e mantém um ponto de vista fixo.

Já no “seguir”, que é procedimento de itinação, engajamo-nos na variação contínua de variáveis ao invés de extrair delas constantes. Consiste em seguir fluxos no campo de vetores no qual singularidades se distribuem. Produz um tipo de conhecimento aproximativo que está sempre submetido às avaliações sensíveis da construção e da intuição que o impelem a suscitar mais problemas do que soluções. Propõe-se a inventar problemas, cujas soluções remeteriam a um conjunto de atividades coletivas.

Ao proceder na categorização do material produzido, iniciei por uma leitura flutuante dos registros nos cadernos de campo e nas entrevistas e iluminei as diversas zonas de agitação identificando sob nomes provisórios referentes a aspectos das obras evidenciados em intensidade afetiva pelos jurados que comporiam critérios, às concepções de arte e loucura a eles associados, e também a estratégias que os gestores desejavam empregar ou que acreditavam fazer jus aos princípios éticos-políticos daquela ação.

Procedi inicialmente elencando esses aspectos, concepções e estratégias. Porém, nas etapas seguintes aos intervalos em que estudei a fundo as teorias de Tarde e Rancière, houve uma mudança na minha forma de raciocínio na qual abdiquei de uma posição positivista em que realizava a contagem da aparição desses elementos em compilação, para recobrar a atenção para o funcionamento da relação entre eles. Já que para o acompanhamento do processo, não interessava quais elementos apareciam, mas como operavam enquanto força no processo animados por graus de crença e desejo.

Então, posteriormente segui o movimento das séries de desejo e crença em que estes elementos embarcavam em diferentes cenas do processo, não necessariamente consequentes ou diretamente relacionadas. Era importante identificar em que momento elas apareciam, com que força se propagavam e com que outras séries se associavam para fazer valer uma opinião, volição ou designo.

Retomei, nesse momento da análise, os termos refluxo e afluxo utilizados por Tarde para pensar a natureza do entrecruzamento dos fluxos de crença e desejo. O autor chama de refluxo quando uma tendência é substituída pela outra, quando fluxos destroem antigas composições de um sistema social, ou seja, envolve uma oposição com redução de diferença. Em contrapartida, caracteriza como afluxo quando o

encontro entre duas tendências implica não em uma exclusão mútua, mas em uma composição criadora, uma adaptação entre as duas. O afluxo entre séries representaria então uma ampliação das diferenças internas de um sistema, já o refluxo uma diminuição da potência da diferença ou extinção de sua força (THEMUDO, 2002).

Após identificar os critérios e estratégias que se atualizaram no discurso e ações desses atores e seguir o movimento dos fluxos em que embarcavam, adentrei as camadas intensivas dos meus relatos de campo e trabalhei na associação destes em categoriais mais amplas. Dentro delas, segui, no próprio processo de debate, os movimentos de assimilação, refutação e adaptação que resultaram num afluxo ou refluxo de séries de crenças. Como por exemplo, as visões acerca dos objetivos do Prêmio, concepções sobre arte e suas relações com a loucura e a saúde. E também de séries de desejos, como por exemplo, as afetações produzidas nos atores pelas obras, suas vontades em afirmar ou construir uma estética própria advinda do contexto da saúde mental; em incluir ou diferenciar este conjunto de produções do universo das artes.

Nessa pesquisa, apesar de utilizar os termos categorização e categoria, estas não foram operações que reconverteram a experiência em conceitos intrínsecos e subjacentes a ela (DELEUZE; GUATARRI, 1997). As categorias foram nomeadas a partir de questões mais frequentes que os atores se colocaram ou que emanaram desses debates, cujo processo de invenção/imitação entre as séries buscava responder. Portanto, as categorias não eram as respostas a um problema dado, mas questões que constituíram um problema que surgiu ao longo do processo da pesquisa e que permitiu um reposicionamento dos atores diante de questões que lhes pareciam óbvias em relação às suas atividades.

Já as subcategorias foram nomeadas a partir dos pontos de maior aquecimento do sistema, em que os atores problematizavam as questões, a discussão se tornava mais acirrada e surgia uma hesitação mobilizada pelo choque de duas ou mais séries diferentes. Nesse momento de hesitação, as séries se especificavam, se conectavam ou repulsavam, se afirmavam ou negavam, produzindo interferências entre elas: agregação branda; acumulação; supressão; substituição e adaptação.

A hesitação é a oposição social elementar, infinestesimal e fecunda das

transformações do social. Remete à dualidade de crenças e desejos, à sua bifurcação e à sua independência recíproca. Uma pequena batalha interna que acontece no seio de cada indivíduo social ou entre eles quando hesitam em adotar ou rejeitar um novo modelo oferecido, um novo rito, uma nova idéia, uma nova forma de arte, uma nova conduta. Ela não é em si o ponto máximo de diferença de um sistema, mas é o meio termo entre séries imitativas que se encontram em nós, irradiadas a partir de focos diferentes. No entanto, para Tarde, essa nuance introduz uma revolução tranquila e profunda no social, pois nela ocorre a interferência de irradiações imitativas, são seus pontos de sutura que marcam resistência à orientação de suas expansões ulteriores (VARGAS, 2000).

As interferências podem gerar adaptações entre as séries que são relações de co-produção criativa, em que as séries se co-adaptam e se entreproduzem, o que implica na criação de algo novo, uma invenção. No entanto, as séries se interferem em diferentes intensidades e modos de relação, de modo que é possível distinguir uma infinidade de graus nas relações de coadaptação criativa (VARGAS, 2000). Destas interferências, resultaram resoluções em critérios de escolha das obras ou em proposições de estratégias que poderiam ter maior ou menor grau de invenção ou conservação. Não objetivei, ao final, elencar quais resoluções se mantiveram ou foram efetivas na construção do Prêmio, mas evidenciar as contradições e as interferências que as produziram e que nelas permaneciam em composição gerando adaptações e em luta gerando novos questionamentos relevantes para as futuras edições do Prêmio.

Este capítulo trata da elaboração dos critérios de julgamento das obras pelos jurados durante o processo de avaliação conjunta em reunião de cada categoria do Prêmio e pela maneira como evocaram o momento de avaliação individual através da plataforma online, anterior às reuniões. As passagens aqui relatadas são fruto do acompanhamento das reuniões de jurados e posterior entrevista com aqueles que participaram dessas reuniões. Os dados produzidos em conjunto com esses atores são aqui apresentados a partir de três categorias que correspondem às principais questões colocadas por eles durante o processo: “De que maneira valorizar o material humano contido na obra?”; “Neste concurso, importa a qualidade técnica dos trabalhos?”; e “Premiar uma arte representativa do universo da saúde mental?”.

As questões acima não foram enunciadas, porém estavam subentendidas e

atravessavam as cenas de debate em que as argumentações pelas escolhas eram construídas. Nessas questões está implicada uma indagação superior a elas: “O contexto do prêmio, o fato de ser destinado a usuários de serviço de saúde mental, influencia a elaboração dos critérios?”. Essa pergunta, quando colocada para os atores em entrevista, suscitava respostas diretas em grande parte das situações, como “sim” e “não”; com frequência os avaliadores comparavam aquele prêmio a outros prêmios do campo da arte.

Numa vista panorâmica, as justificativas pelo “sim” se ancoravam no fato de que os autores são pessoas leigas, amadoras, ou porque passam ou passaram por processos terapêuticos que facilitariam a projeção de conteúdos psíquicos nas obras e que isso deveria ser levado em consideração. Também pelo fato de os autores serem considerados pessoas com uma sensibilidade outra produzida pela vivência de sofrimento psíquico e de exclusão, o que configurava a saúde mental como um universo produtor de linguagens e que questionava o estabelecimento de critérios correlatos a outros prêmios de arte. Alguns dos jurados chegaram a proferir críticas ao próprio sistema da arte, dizendo que não seria interessante ao Prêmio se nortear pela forma como grande parte dos concursos são realizados, pois aqueles seguem uma lógica de conceitos já formados e o gosto do curador, revelando-se um sistema excludente regido por leis de mercado.

Já as justificativas pelo “não” se baseavam na idéia de que o papel como jurado de determinada categoria artística imbuía a responsabilidade de julgar a despeito da situação de vida dos autores, portanto não diferia de outros prêmios destinados a amadores. Também se baseavam na compreensão de que para a arte e para o processo criativo não importa a origem ou o contexto da autoria. No entanto, era predominante a idéia de que a maior parte dos autores tinha pouca experiência em arte e acesso à aprendizagem de linguagens artísticas. Alguns dos jurados salientavam o cuidado necessário ao se fazer a leitura das obras de maneira que a qualidade artística se sobressaísse, evidenciando uma relação com a obra e não com o autor, para evitar uma “comoção” ou uma postura recompensante diante da situação de vida dos autores.

Porém, ao ser tocada pelas afetações produzidas na experiência dos jurados com as obras e pelas contradições resultantes dos diálogos entre eles durante o processo de

acompanhamento das reuniões, percebi movimentos emergentes em que essas visões se tornavam menos firmes, dissolviam suas bordas, se interpenetravam e compunham diferentes séries de desejo e crença que se confrontavam a cada necessidade de dar uma resposta de escolha por uma obra ou outra para ser premiada ou receber menção honrosa. Nesses momentos, uma reagitação das posições promoveu um aquecimento do campo e o adensamento das séries em hesitações que constituíram os microproblemas exigentes de encaminhamento, onde pousei a atenção. Portanto, optei por apresentar as tentativas de responder as questões postas pelos atores a partir das principais hesitações que configuravam as zonas de aquecimento do corpus da pesquisa.

Uma parte das hesitações apresentadas contou com diferentes modos de interferência-combinação e interferência-luta entre as séries confrontantes, que mereceram destaque ao longo do texto.

5.1 DE QUE MANEIRA VALORIZAR O MATERIAL HUMANO CONTIDO NA OBRA?

Nessa seção, exporei situações acompanhadas nas reuniões e nas entrevistas com os jurados que deflagram a afetação destes pelo material humano contido nas obras. Cabe destacar que “material humano” é uma expressão cunhada por um dos jurados que compreende tudo que se refere à história de vida, à experiência com o sofrimento psíquico, com a loucura e com a discriminação, que se tornam matéria artística a partir da qual a obra é concebida.

Parecia evidente, em todos os momentos que se seguem, que frente a essa afetação, o desejo impulsionava valorizar enquanto um critério aspectos do conteúdo e da forma dos trabalhos que evocassem a experiência de vida e de sofrimento psíquico dos autores e a forma como essas experiências eram transformadas pela criação artística. Por vezes, isso acontecia numa certa relação utilitária com a arte, já que a elaboração de critérios se atrelava ao entendimento de uma importância da arte, nesse prêmio em específico, como um recurso terapêutico a princípio. Porém, a maneira como a afetação instigava reter essas experiências para dar-lhes valor enquanto matéria

artística promovia ensaios de argumentação que se conjugavam em diferentes fluxos de crença e desejo, que afirmavam determinadas posições em conjunto e refutavam outras, pela força da crença. Ao mesmo tempo, eram contaminados pelo movimento do desejo que emanava da afetação produzida pelo encontro com diferentes leituras dos jurados parceiros de categoria, o que promovia adaptações nos critérios fecundadas por outros pontos de vista.

Esse caldeirão de múltiplos afetos em relação se mantinha por um bom tempo durante as reuniões até que a forma de determinadas posições se adensava, com uma camada mais firme de apresentação e um fluxo mais intenso de desejo ou de crença que as animava. Isso se dava ou pela agregação entre as forças que se ajudavam e as tornavam mais evidentes, ou pela refutação de uma força em relação à outra, que afirmava uma das tendências em encontro. Deste campo de forças em relação, em seu esforço para se firmar em argumentação e se estender pela contaminação, vários pequenos embates se deram até que chegamos a duas hesitações entre esses fluxos que, ao se chocarem, se especificaram e promoveram o aquecimento das discussões, solicitando uma resolução: “Hesitação 1: experiência pessoal; experiência comum”; e “Hesitação 2: loucura idílica; loucura mundana”.

5.1.1 HESITAÇÃO 1: EXPERIÊNCIA PESSOAL; EXPERIÊNCIA COMUM

Uma das hesitações se deu pelo choque entre um fluxo de crença na valorização da experiência de sofrimento e de vida contida na obra enquanto experiência pessoal, oriunda de processos terapêuticos ou da força de transformação do sofrimento em arte; e um fluxo que queria dar lugar a essa experiência na medida em que ela comunicava algo além do sofrimento vivido, algo que é do humano e comum a todos, nesse sentido tomada em seu caráter impessoal. Essa hesitação partia do pressuposto de que as obras concorrentes eram oriundas de contextos de cuidado e se presentificou na argumentação individual de alguns dos jurados, em especial nas entrevistas, e mais fortemente nos debates das reuniões dos jurados das categorias “Poesias” e “Fotografias”.

Nos relatos que seguem a reunião da categoria “Poesias”, fica mais evidente, naquele momento, como a posição dos jurados tendia a enaltecer como critério a experiência pessoal do autor transformada em arte. Ali, os jurados passaram a discutir sobre a dificuldade de definir os critérios e de como a **avaliação ficava marcada pela experiência de vida e de sofrimento, “o material humano” contido na obra** e o contato que o avaliador tem com ela, de maneira a torná-lo próximo a estas experiências. Nesta discussão, Rita evocou uma peça de teatro que se assemelhava a este tipo de avaliação, pois na visão dela a peça tirara sua força de uma **experiência de horror vivida pelo autor transformada em obra**.

Ricardo, também jurado desta categoria, contribuiu na discussão dizendo que este concurso se diferenciava de outros concursos de poesia, por influência do contexto (em referência ao universo da saúde mental), em que as obras conversam com o repertório e a história de vida de cada autor. Usou como exemplo um poema cujo conteúdo e forma refletiam espasmos, uma vivência que causava impacto no leitor; disse que diante desse poema deu uma *“travada”* e passou a criar imagens da situação que a pessoa viveu, como uma **aproximação com a experiência da loucura**, e se surpreendeu com a **forma de o autor tirar poesia daquela situação**. Disse desacreditar que alguém que não soubesse do contexto do Prêmio pudesse ter a mesma intensidade na experiência com as obras.

Nesse sentido, a terceira jurada presente, Katia, colaborou ao dizer que havia tentado fazer uma leitura crítica e artística e se distanciar, mas que, em razão de uma história de suicídio em sua família, a leitura de alguns dos poemas que abordavam esta questão implicaram na sua avaliação a favor destes, pois o impacto foi muito extremo e a fez ressignificar sua própria experiência de vida e a da sua família. Essa afetação e aproximação passaram a conduzir sua avaliação mais fortemente do que os critérios que ela havia mencionado inicialmente, porém só foi possível para ela perceber isso no debate com os demais jurados.

Lembrou-se de um poema concorrente que falava de violência sexual e que era simples em sua construção, mas a mesma simplicidade tinha contornos de repetição que se transformavam em *“marteladas, aprisionamentos”* (sic). Então, deu nota máxima para este trabalho, não pelo conteúdo em referência à experiência de sofrimento, mas

pela forma. Ricardo completou dizendo “*pela pessoa*” (sic) que aparece na forma, ou seja, na leitura que eu fiz da fala do jurado: **a forma que apresenta como aquilo fora vivido pela pessoa.**

O compartilhamento entre os jurados das experiências que os haviam afetado ainda era tencionado, por um lado, pela crença na utilidade terapêutica destas linguagens colada à noção de expressão individual. Uma noção de expressão pertencente ao vocabulário da psicologia e valorizada pelo romantismo tardio que enfatiza o sujeito emissor com sua personalidade e seus afetos (FRAYZE-PEREIRA, 2005). Por outro lado, tendiam a enfatizar a utilidade da arte como instrumento de produção de subjetividade, no sentido de que estavam preocupados com a importância daquele processo de criação não somente como meio de expressão do sofrimento psíquico individual, mas como transformador de vidas marcadas pela exclusão e libertador das estreitezas e dificuldades daquilo que é pessoal (LIMA, 2009).

Na exposição dos critérios individuais por alguns dos jurados, a hesitação entre dar valor à experiência pessoal ou à experiência comum passou a ficar mais evidente. Sentiam que o caráter “pessoal” da experiência de vida e de sofrimento transformada em arte marcava um diferencial deste concurso para outros concursos do campo das artes e afirmava a força de libertação da arte. Porém, a crença neste princípio gerou como consequência questionamentos, por parte dos jurados, que passaram a tencioná-la e a interferir nela. Os jurados, de outra categoria, começaram a se questionar se era possível tomar esse processo de transformação como um critério artístico, que distinguiria uma obra das demais. Seria possível avaliar o processo em arte pelos seus efeitos de transformação de vidas? Que acesso teriam os jurados ao processo pelo produto? Nesse sentido, seria justo escolher um processo em detrimento do outro?

Ao expor seus critérios na reunião de “Fotografias”, Diego, apesar de premiar alguns trabalhos que a seu ver faziam bom uso da técnica, enfatizou que **o contexto diferia este concurso de um concurso do campo da arte.** Por sua relação com o campo da “*psicologia*”, seria importante **levar em consideração o “lado emotivo” das obras** (sic), na experiência das pessoas ao fazer a fotografia. Disse que, por conta disso, teve muita dificuldade em dar nota. Mas ao mesmo tempo, entendia que era um concurso e, por esta razão, a pessoa que concorria deveria saber que estaria sendo

avaliada. Para outra jurada da mesma categoria, Laís, no início de seu processo de avaliação, o fato de as obras terem sido feitas por pessoas em sofrimento psíquico foi preponderante.

“No primeiro momento, fiquei mobilizada com isso, com o trabalho, com o que as pessoas estavam vivendo, de como apareceu a oportunidade de terem no CAPS, de fazerem uma oficina e de isso transformá-las ao ponto de se expressarem com obras. Isso realmente eu achei muito bonito, acabou passando numa primeira olhada, mas no fim não ficou como critério” (sic).

Ao longo do processo, ao passo que ia se envolvendo com as obras, Laís pôde prescindir *“do porquê ou do para quê elas existiam”* [se para participar do Prêmio, se eram fruto de processos terapêuticos]. Isso, então, facilitou o processo de avaliação, já que **não partiria de algum pressuposto do que a obra deveria ou não conter**. Com essa liberdade de julgo, pôde se envolver com as obras enquanto criações. *“Daí, eu me envolvi muito depois, de verdade!”* (sic).

Esses questionamentos tomaram intensidade de hesitação, ao longo do processo de reflexão do terceiro jurado da categoria “Fotografias”, Paulo, em entrevista um mês após a reunião entre eles. Até que, no final da conversa, ele afirmou com mais veemência a impossibilidade de julgar as experiências de vida e o processo de transformação provocado pela arte enquanto um recurso terapêutico. No início da avaliação, ele havia sentido forte influência do contexto do Prêmio. Pensara em tomar como critério o quanto o processo de criação, compreendido no seu sentido terapêutico, era importante para a pessoa que fez e não tanto o resultado.

“(...) eu comecei a olhar de uma forma assim (...) aquilo como um processo. E como a criação como meio de terapia. Por isso, seja qual for, dou nota a partir de 7,0 porque a pessoa já colocou um esforço ali, já tem uma terapia ali, é difícil de julgar. Assim, por exemplo, tinha umas fotos lá que eu achava muito ruins, totalmente desinteressantes, mas eu não sei qual o processo da pessoa e como aquilo é importante pra ela. Pode não ter um valor par mim, mas pra quem fez... tem um valor no processo dele. Pensando a criação como uma forma de libertação e potencialização da pessoa.

(...) No sentido de estar usando a arte como um processo de terapia, a arte como uma forma de comunicar. Não sei qual a dificuldade dessas pessoas em se relacionar

socialmente, e a arte sendo usada dessa forma, aí sim, isso impactou na minha avaliação, mas aí é que tá... Pegando o [artista] Bispo, ele tinha uma necessidade de fazer, de produzir, de criar, como uma forma de libertação” (sic).

Da mesma maneira que o jurado via a expressão da experiência de vida do autor, a força do processo terapêutico e de transformação da arte como uma virtude da obra, compreendia que isso acabara não interferindo tanto no resultado final da avaliação, já que não percebera a intensidade da necessidade de produzir arte, tampouco de transformação da arte nas obras concorrentes. Também pelo fato de que na discussão os critérios foram se modificando. Ao passo que este mesmo critério incitou novas questões sobre o julgamento que passaram a refutá-lo como critério preponderante: os jurados não tinham acesso ao processo de criação dos autores, tampouco a suas biografias, apenas a obras isoladas; e julgar o processo, compreendido de maneira indissociável de seus efeitos terapêuticos, colocava para o julgamento um dilema ético.

“Mas por essas fotos [que concorreram], eu não senti essa intensidade [necessidade de produção, força de transformação da arte]. Porque eu não vi a produção da pessoa como um todo. Não senti essa necessidade de produção nessas fotos como vi na obra do Bispo. Mas eu to avaliando um recorte. E como recorte, eu acho difícil. Agora tem que ter um respeito pelo processo dele, seria anti-ético dar valor para o processo dele. Eu não posso avaliar dessa forma” (sic).

A impossibilidade de julgar a experiência de vida e de sofrimento vivida pelo autor e sua transformação pelo processo artístico e/ou terapêutico tornou-se mais forte a partir da discussão sobre um trabalho que, apesar de não ter sido selecionado entre os finalistas da categoria “Fotografias”, aqueceu o debate sobre os critérios que aproximariam a produção artística da experiência de vida dos participantes.

Afetado pela fotografia de um homem com uma menina olhando diretamente para a câmera em atitude de afirmação, cujo título sugeria uma relação de pai e filha⁵⁸, Diego disse achar curioso que um trabalho daquele, que figuraria em um álbum de família, estivesse entre os concorrentes de um prêmio. Porém, percebeu que uma fotografia comum como aquela o levava a imaginar e se aproximar do contexto de vida

58 Chamarei posteriormente no texto esta fotografia de “álbum de família”, título fictício dado por mim, para facilitar a leitura.

do autor porque **tinha uma forte carga afetiva**. Para ele, em virtude do contexto do Prêmio, as histórias pessoais pareciam estar diretamente relacionadas às obras. Perguntou-se: *“será que ele não via a filha há muito tempo?”* (sic). Estaria aquele homem a afirmar a paternidade com aquele trabalho? Os três jurados passaram a se perguntar o que é que o autor daquele trabalho considerava arte. Talvez o momento intenso que poderia ser retratado na foto ou o gesto como afirmação da paternidade, e não a foto em si, enquanto um produto de arte.

Em relação a esta produção, Paulo colocou em entrevista que como auto-retrato achara a fotografia fraca. Entretanto, supôs que aquele encontro retratado na fotografia tinha muito valor para o autor e que, por esta razão, este havia inscrito a imagem no Prêmio. Porém, se dizia desconfortável em colocar um valor, uma nota para aquela experiência do autor. Um valor que, pelo fato de ele ser uma pessoa autorizada para julgar, poderia ser entendido como superior àquele que o próprio autor dera à fotografia. Achava que esta era uma situação muito complicada colocada por este estabelecimento de critério. Ainda assim, entendia que um dos objetivos principais do Prêmio seria estimular essas formas de expressão.

“(...) Então, tem que ter uma isenção, no sentido de que eu tô julgando imagens que são interessantes. Eu não julgo processos, mas é claro que saber que o processo afeta meu julgamento no sentido de que eu não tenho o direito de menosprezar nada ali [no conjunto das obras participantes]... Pelo contrário, tem que ser estimulado a expressão. Mesmo porque o que é interessante hoje, não é interessante amanhã” (sic).

Esta posição foi corroborada pela reflexão de Laís a partir desta mesma obra, em entrevista:

“Porque aí a obra é a própria vida dele, uma forma de se relacionar com a sociedade, então se pensar... aquilo é um processo de construção de uma vida e tem que ser incentivado, como forma da pessoa conseguir se comunicar. Aí fica complicado julgar, eleger um e não o outro. Pode atrapalhar o processo dele. Mas, ao mesmo tempo, no concurso é interessante o sentido de estimular” (sic).

O entrecruzamento entre a crença na impossibilidade de julgar os processos e o desejo por dar lugar à intensidade das experiências de vida contidas nas obras provocou um processo de adaptação dos critérios que passaram a dar ênfase a essa intensidade na

medida em que ela comunicava algo além da expressão do sofrimento vivido, dos afetos ou da experiência pessoal do autor. Passaram a dar ênfase a uma arte que criava mundos, e na medida em que a forte carga afetiva e a expressão daquela experiência individual também diziam respeito a uma experiência comum. Assim, sem negar a relação das obras com as histórias de vida, o estabelecimento de critérios podia caminhar em sentidos para além daqueles ligados aos efeitos terapêuticos do processo de criação ou à importância daquela experiência para o autor em particular. O material humano seria abordado no seu sentido comum. Para isso, alguns dos jurados começaram a navegar por uma linha de pensamento que rompia com a dicotomia entre o pessoal e o comum e caminhava com uma noção de subjetividade para além e aquém das amarras de um mundo interior fechado que se comunica através da obra (LIMA, 2009).

Essa forma de abordar o material humano se presentificou no discurso dos jurados Raul, de “Contos, crônicas e textos” e Rita, de “Poesias”, em entrevista. Sem prescindir da experiência pessoal de sofrimento e de exclusão como força da obra, enfatizaram a capacidade desta ser transmitida criativamente, de maneira que pudesse sensibilizar no sentido estético.

Raul disse considerar que a questão estética caminha junto com a emoção. Algumas das obras que avaliou eram textos simples, mas que emocionavam, portanto tinham uma contribuição estética. Nesse sentido, a seu ver, aquelas obras que traziam experiências de sofrimento:

“(...) Têm um potencial muito grande. Aí a importância dessas pessoas que sofrem... se elas conseguirem colocar no papel o sofrimento delas, isso tem uma carga estética emocional muito grande” (sic).

Evocou uma citação de Vinicius de Moraes, para enfatizar sua opinião: *“o poeta só é grande se sofrer”* (sic).

“Então, aqueles que sofrem (sofrimento mental), já têm uma grandeza do ponto de vista humano pelo sofrimento. Se eles conseguirem transmitir isso por uma técnica determinada sensibilizará as pessoas e terá um aspecto estético importante” (sic). Viu esse aspecto estético em poucas obras concorrentes, mas nas que viu, destacou como escolha pelo critério da criatividade.

Para Rita, a experiência pessoal do autor parecia ser entendida como uma força motriz da obra, já que:

*‘Esse público passa por experiências que a gente não passa no cotidiano, “a gente” digo recortado por um critério de classe: fez faculdade, é técnico de um serviço... (...) Então, **tem uma experiência que é transmitida que é específico de quem passou por um processo como esse. Isso dá dignidade ao texto.** Só quem passou por uma experiência [de sofrimento e exclusão] como essa, pode falar com tanta propriedade. Esse é um critério importante de leitura do texto’ (sic).*

Porém, para ela, a leitura dos trabalhos deveria ser cuidadosa para não ficar colada à vulnerabilidade ou fragilidade de seus autores, e não gerar uma postura “recompensante” por parte de quem avalia.

*“Por trabalharmos com pessoas em situação de vulnerabilidade, tem uma tendência [dos profissionais] de ter uma postura recompensante (...) de você dar à pessoa aquilo que ela não teve na vida. Eu acho essa postura um pouco equivocada porque a [avaliação da] capacidade da escrita é muito [depende] do leitor, de quem recebe. (...) Alguns artistas são pouco compreendidos em sua época. A leitura tem que ser cuidadosa para não ficar num lugar muito frágil (...) **tem que ter uma poética no texto, como [no texto de] qualquer pessoa que submeteria a uma avaliação**” (sic).*

A reflexão de Ricardo sobre a experiência da leitura compartilhada dos poemas na reunião da categoria “Poesias” também caminhou nesse sentido em entrevista. Ele disse que percebera uma tendência no debate por este tipo de leitura colada à fragilidade e ao sofrimento das vidas dos autores. Porém, afirmou que esta forma de abordar as obras poderia sensibilizar, mas também corria o risco de provocar “comoção”, um tipo de sentimento que em nada contribuía para a emancipação e o protagonismo dos sujeitos que criavam. Por isso, no debate, se viu afirmando uma posição contrária.

‘Não entrou como caráter avaliativo para mim, nenhuma possibilidade de “comoção” pela criação dos poemas. Tentei criar um distanciamento disso. Do ponto de vista de afirmação e de reconhecimento da criação do sujeito, artística, cultural, isso não contribui, não ajuda e não leva ao protagonismo. Comoção no sentido de “ter pena”, aparentemente pode levar a uma comunhão, mas ela não está no campo da afirmação do sujeito. E a relação que isso cria não está no reconhecimento do que está

sendo apresentado (...) Apareceu na reunião o quanto a experiência do sofrimento ou de vida tava muito presente na obra e o quanto aquilo impacta. Isso tá no universo da comoção, da pena, ou tá no universo estético mesmo, não é? São questões muito tênues (...) Por isso que, ao mesmo tempo que eu entendia o contexto, mas é poesia, tem estética, tem construção poética, tem autoria poética”(sic).

As duas tendências em confronto aparecem na cena da argumentação dos jurados acima. Para eles, em texto ou em poesia, falar do lugar da experiência dava força e dignidade ao trabalho, promovia a possibilidade do espectador se surpreender com o que lê e com o modo como vê o mundo e a própria existência. Porém, fazer uma leitura colada à expressão da experiência pessoal (de exclusão ou de sofrimento) como uma forma de entendimento do que deveria estar contido na obra, ao invés de afirmar a força da criação, exorciza seu caráter transformador e subversivo, tomando as palavras de Frayze-Pereira (1995).

No que se refere à crítica destes jurados sobre as formas de recepção destes trabalhos, retomamos o pensamento de Rancière (2011a) sobre a experiência estética. O autor concebe a experiência estética, a partir da leitura de Schiller e Kant, como livre jogo da aparência, “acordo sem conceito entre um entendimento que não impõe nenhuma forma nem determina nenhum objeto a conhecer e uma sensibilidade que não está sujeita a nenhum constrangimento nem impõe em troca nenhum objeto de desejo” (p.170). Esse jogo exercido pelo espectador nem se submete de todo ao querer do artista, em sua intenção de impor uma idéia (ou a expressão de um sentimento) sobre a matéria sensível, submetendo-a às leis do entendimento, nem de todo ao querer do espectador, impondo à sua compreensão a “anarquia da sensibilidade”.

Existe nesse “nem... nem” um acordo conflituoso entre as faculdades intelectual e sensível, em que uma não se submete a outra, e que prevê a possibilidade do espectador “brincar” com a aparência. Rancière (2011a) toma a frase de Schiller “O homem, diz ele, somente é um ser humano quando brinca”, como estopim para toda uma reflexão sobre a capacidade estética em seu fundamento nesse livre jogo e em sua suspensão da lógica da dominação fundamentada na diferença das naturezas das coisas e das pessoas determinando suas destinações e funções. O que dá o caráter humano à experiência estética é a capacidade de brincar com as aparências e exercer esse jogo,

que é comum a todos; é nele que o homem é verdadeiramente humano. A experiência estética, nesse sentido, remete a uma forma de experiência sensível que define a plena humanidade (p.170).

A universalidade dessa capacidade estética define um potencial de humanidade partilhada e de uma forma de comunidade sensível que transcendem àquela determinada pela distribuição policial dos corpos e suas capacidades. Porém, é uma forma de comunidade estética dissensual sobre a divisão do sensível comum, uma configuração da comunidade como experiência vivida específica de um mundo comum, mas que é sempre um mundo comum conflituoso sobre a contagem das partes e suas separações.

Aquilo que impactava os jurados na recepção da obra era uma experiência pessoal do autor, ou também poderia ser compreendido como experiência sobre o sensível comum? Ao abordar o caráter humano da experiência de vida contida na obra, os jurados discutiam a possibilidade de outros sentidos serem conjurados para além daqueles que já lhes são habitualmente atribuídos em razão do contexto em que se originavam.

Embarcada numa tradição que enfatiza a expressão do indivíduo e de seu mundo interno, a recepção desses trabalhos é habitualmente animada pela crença em sua função terapêutica e pelo desejo de que sua destinação enquanto obra traga valor para a vida pessoal do autor primordialmente. E essa também era uma tendência em jogo nos debates. No entanto, quando os jurados “jogam com a aparência”, elidem uma hierarquia tradicional que submete essas formas de expressão a uma determinada função condicionada pela sua origem, e a capacidade artística dos autores à expressão de sua condição de sofrimento e exclusão. Promovem uma emancipação da experiência de recepção das obras para vivê-la enquanto experiência estética no seu sentido do “brincar”. Assim, uma leitura da experiência em arte que transcende o individual pode ser feita sobre o plano da divisão do sensível pela qual os corpos se encontram em comunidade; sobre o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e das capacidades dos que estão presentes na cena comum e sobre a legitimidade e a visibilidade daquilo que fazem.

Para Rancière (1996b; 2011a), é a relação entre comunidade e separação que define uma divisão do sensível. Aqueles que não têm o direito de ser contados instituem

uma comunidade não em razão de expor aquilo que lhes é próprio e solicitar seu reconhecimento, mas pelo fato de colocarem em comum o dano, que é a contradição entre um mundo em que há algo entre os que são contados e os que não são contados e um mundo em que não há, ou seja, colocando em contradição dois modos do “estar-junto” e redefinindo as formas de “ser-em-comum”.

Uma invenção resultante dessa hesitação entre o pessoal e o comum ficou evidente na reunião da categoria “Fotografias”, na qual duas das obras premiadas foram destaque, por serem consideradas em conjunto os melhores trabalhos e por impulsionarem a discussão que culminou numa adaptação dos critérios. Uma dessas obras particularmente considerada forte e intensa, pela proximidade dos corpos na situação ali deflagrada na imagem, provocou um incômodo. Supuseram em conjunto que a fotografia era um auto-retrato por alusão ao título do trabalho: “nós”⁵⁹.

Diego disse perceber uma grande exposição do autor na imagem, pois esta sugeria uma relação íntima homo-afetiva entre dois jovens. Paulo entendeu aquela fotografia como **um ato de afirmação e que isso dava força ao trabalho**. Perceberam que havia uma outra obra do mesmo autor no concurso, mas que nesta havia uma produção mais artificializada, o que tornava a obra muito explícita no conteúdo, trazia a situação do sofrimento de maneira literal na imagem produzida, mas perdia a intensidade do gesto. Diferentemente da que foi selecionada que usava da linguagem do *selfie* e, sem ser “*muito produzida*”, continha o vigor do acontecimento.

Ambos se preocuparam em relação à apresentação desta obra ao público na cerimônia de premiação em que o autor subiria ao palco para receber o prêmio diante da obra exposta, pois acharam que poderia haver constrangimento por parte do autor, já que a obra supostamente retratava uma relação afetiva pessoal. Justificavam a preocupação em função do contexto do Prêmio, já que se tratava de pessoas em situação de fragilidade emocional e que na cerimônia estariam diante de familiares e amigos. Porém, depois contemporizaram por entender que, ao participar de um prêmio, o autor estaria assumindo tudo que isto implicaria (expor o trabalho e se expor como autor), e no caso desta obra a participação seria em si **uma afirmação da expressão singular de alguém**. Ainda sobre esta obra, Paulo comentou em entrevista que o preponderante na

⁵⁹Nesse caso, abri uma exceção e expus o título da obra, já que ele era crucial para a discussão.

avaliação não foi a sensibilização pela experiência de vida ali deflagrada na imagem, tampouco a capacidade de usar técnicas de fotografia, e sim a criação, a construção da imagem e a força afirmativa do gesto capturado que colocava em evidência o que não era para ser visto tonificado pela intensidade afetiva:

“O aspecto técnico não era o principal. As fotos tinham uma potência, uma intenção, que a pessoa se envolveu, houve uma criação. Tinha uma foto corajosa de dois rapazes, um beijo, era uma foto ousada, a pessoa se expôs ali. Como ele havia mandado duas fotos, deu pra ver que [naquela imagem] ele construiu. Tinha uma coisa de ação. Mas tinha uma construção. Tem um aspecto intuitivo” (sic).

Conjuraram um critério a partir do debate e na relação com a obra que relacionava esta **a um ato de criação e de afirmação de uma subjetividade política**, pois o que impactava era a intensidade dos corpos em aproximação e o trabalho de composição de uma situação de relação homoafetiva que marcava uma posição.

O incômodo provocado pela possibilidade de exposição pessoal do autor se dava pela suposição de que era um auto-retrato, em referência ao título “nós”. Porém, a palavra “nós” poderia dizer respeito ao casal de rapazes em particular, como se supôs a princípio, mas também a “todos nós”. Portanto, o incômodo deflagrava a força deste gesto que se faz na imagem e evidenciava uma política do sensível marcada pelo dissenso. Produziu-se ali uma cena paradoxal, colocando em contradição duas lógicas do sensível. Uma que colocava aquele gesto como atitude pessoal de assunção de uma identidade social, e outra que colocava aquele gesto como possibilidade para todos. “Nós” são eles, mas também somos nós. Esse choque, em hesitação, aparece na fala de um dos jurados em entrevista:

“Qualquer coisa que você faça com intensidade é um ato político, qualquer coisa que você se dê, se envolva, tem uma produção de potência – e isso é um ato político. Então, a foto do beijo é uma foto política, ele tá colocando ali bastante intensidade e tá assumindo coisas. Tem uma afirmação ali, existe ali uma ação homossexual. É uma atitude política, tá se expondo. Nesse sentido, é totalmente político, tá colocando em pauta um ponto de vista”(sic - Paulo).

A subjetivação política, para Rancière (1996b), produz um múltiplo, nesse caso “nós”, que reordena a experiência sensível comum a todos, uma vez que este múltiplo

não se refere a um grupo social em particular, pois não era dado na constituição policial da comunidade, e sua contagem se põe contraditória a esta lógica. Sendo assim, a subjetivação política também é uma estética, pois reordena as referências sensíveis que determinam os sujeitos ocuparem um lugar próprio, com funções e destinação próprias. Transforma identidades definidas na suposta ordem natural dessa repartição de lugares e funções, arranca os sujeitos da evidência do “todo mundo vê de quem se trata” (p. 48) ao produzir um afastamento e uma desidentificação. Abre um espaço na divisão do sensível no qual qualquer um pode ser contado, pois é o espaço da contagem dos incontados. Mas os atos de subjetivação política são sempre uma experiência singular do litígio em torno da divisão do sensível, e não experiência individual ou de uma classe ou grupo social definidos. Uma experiência singular que coloca em conflito o relacionamento de uma parcela e de uma ausência de parcela.

Seguindo Rancière (2009, 2012), a política está na estética através da inscrição de novas formas de articular as palavras, de exposição do visível e de produção dos afetos que determinam capacidades novas em ruptura com a antiga configuração do possível. Assim como existe na base da política uma estética, já que os atos de subjetivação política definem o que é visível num espaço comum e quais sujeitos são capazes de fazê-lo. Esta estética deve ser entendida como sistema de formas que determina o que se dá a sentir, recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível que define o que está em jogo como forma de experiência possível para todos. Nesse sentido, a preocupação com a exposição do autor, diante da suposição de que se tratava de uma experiência pessoal e da fragilidade ligada ao adoecimento, deixou de fazer sentido. Já que, como ato de subjetivação política, aquele gesto dizia respeito a todos, ou melhor, à liberdade de todo e qualquer um de se fazer ver e de fazer qualquer coisa, pois colocava em conta o que não era para ser visto. E o fazia, não de maneira panfletária, mas **pela intensidade da criação, pela força do afeto e do acontecimento que a obra presentificava de maneira singular.**

Os jurados da categoria “Fotografias” também perceberam a intensidade da criação, da construção da imagem e o vigor do acontecimento em outra obra por eles considerada por unanimidade como uma das melhores: “auto-retrato com ambiente”⁶⁰.

⁶⁰ Título fictício, dado por mim, para facilitar a leitura.

Também identificaram nela um auto-retrato, marcado por um encontro feliz que capturou um agora e **estabeleceu uma relação com o ambiente** pela construção do enquadramento que afetou os jurados, com linhas que convergiam para uma composição no todo da imagem. Paulo associou este trabalho ao de um fotógrafo conhecido que realizava auto-retratos como aquele.

Laís marcou sua posição sobre os critérios mediante a avaliação desta obra em comparação com aquela obra concorrente mencionada anteriormente que retratava uma relação de pai e filha, “álbum de família”. A princípio, a fotografia “álbum de família” fez Laís afirmar que entendia que ***“era disso que se tratava o Prêmio: desta relação forte com a experiência de vida”*** (sic). Isto se fazia especialmente evidente naqueles trabalhos. Mas em entrevista posterior ao debate, completou dizendo que para ela esta relação entre a arte e a experiência de vida não deveria ser tomada em sua dimensão particular, pela maneira como aquela obra havia comunicado um desejo pessoal, evocado um momento de vida importante para o autor ou tido efeitos terapêuticos. Sobre a obra “álbum de família”, ela comentou:

“Era uma foto simples, mas era uma foto forte porque não são fotografos, né? Depois, é claro que o critério foi ficando mais específico (...) mas já era uma experiência fantástica para essa pessoa. [a foto] Foi uma escolha, já foi um elenco de tudo na vida dele. Nesse sentido, me toca, tanto que foi difícil escolher. Porque era bonito, porque para a pessoa foi o que ela se deu, né? Me tocou. Não eram selfies do facebook, eram selfies de momentos pontuais da vida da pessoa. Eu acho que no Prêmio isso é relevante. Poderiam fazer mais categorias honrosas...(risos).

(...) Mas a questão do critério, como produção de imagem, teve um momento que eu tive que me colocar, o que eu to fazendo aqui, porque fui chamada no sentido de avaliar os processos que teriam uma expressão que se destacaria das outras [como profissional das artes] (sic).”

Então, marcou essa distinção pela forma como recebeu a fotografia “auto-retrato com ambiente”, que fora escolha unânime entre os jurados. Era um auto-retrato, mas um auto-retrato em que *“algo escapava”*. Estava para além de um retrato de si. Ali o autor criara um mundo, tinha uma composição da imagem da pessoa com diversos elementos que revelavam camadas de tempo e espaço.

Esta relação entre a arte e a vida a que Laís se referia estava posta para todos nós e não somente para quem tinha uma condição de sofrimento, exclusão, “*um diagnóstico*”, ou estava passando por um processo terapêutico. Disse que esta relação a convocava a pensar e a querer adentrar mais nesse universo de interface, movendo o desejo de conversar e participar mais ativamente desta pesquisa.

*“Teve uma olhada do que não era tão para si. (...) Teve uma obra com um monte de caixas de remédio, fiquei impressionada com essa foto porque ela era muito forte, uma foto que revelava a relação da pessoa com o próprio Prêmio, super contextualizada, o que era interessante, mas por outro lado quando vi as outras [obras]... **quando você consegue abrir para algo não- pessoal** (pessoal no sentido do que é biográfico), **para algo que fosse comum a qualquer pessoa** [faz expressão de encantamento]...”(sic).*

Isso a tocara de maneira mais intensa e tomou força no debate sobre os critérios, a forma como as experiências de vida em arte criavam mundos e recolocavam a experiência comum do sensível para todos.

*“(...) Não precisava ser tão colado na questão do prêmio [numa expressão do sofrimento psíquico ou da relação com a loucura]. Acho que já é uma relação maluca você estar com uma câmera na mão e fotografar outra pessoa. (...) Não fiquei operando nesse lado para cá ou pra lá [é louco ou não é; contém expressão do sofrimento ou não]. A princípio sim, mas depois, fui me misturando num grau que eu fui vendo só vidas, sabe? Eram vidas, eram olhares... criando seu mundo. **Olhares criando mundos** (...) Não fiquei fechada na questão da saúde mental, **era vida o que eu via, às vezes arrebatadamente querendo sair**” (sic).*

Laís disse que, em sua avaliação individual, transitou entre trabalhar com um critério técnico mais rigoroso, através do qual todas as obras seriam excluídas, para se deixar levar pela experiência e pelo universo das pessoas que as tinham feito; então, a partir daí tudo cabia. Ao se colocar na posição de quem avalia a criação de imagens e a partir da afetação pela recepção que os outros jurados fizeram das obras, não somente a carga afetiva e a experiência de vida presentes na obra compuseram seus critérios, mas também **a forma como aquela intensidade se fazia presente enquanto poética, e enquanto um outro recorte do mundo proporcionado por um deslocamento do**

olhar e do lugar dos sujeitos autores.

“As obras espelharam a maneira como as pessoas começaram a sair para a rua e se relacionar de outra forma com as pessoas, com os filhos, com os catadores de lixo. Nesse sentido, acho que ficou bonito de ver isso, essa abertura que elas tavam vivendo para escolher aquilo que elas tavam contatando [e fotografando]” (sic).

Vidas em obra e fazendo obras a partir de outra disposição dos corpos. Em exercício da capacidade estética, corpos libertos da destinação escrita sobre eles, que submeteria seu fazer artístico à função do tratamento ou à estreiteza daquilo que o sofrimento em sua face estritamente pessoal poderia enquadrar. Nesse plano se desenha a experiência comum, no plano do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição, que entrelaça a arte e sua “utilidade”, sua potência de emancipação, de transformar vidas e deslocar posições, e onde se coloca a questão da relação estética/política.

Uma forma de arte pode intervir ao mesmo tempo como princípio de revolução formal de uma arte e como princípio de re-partição política da experiência comum pela interface criada entre a arte pura e a arte aplicada, que traz um novo recorte ordenado da experiência sensível. Na leitura que fiz de Rancière (2009), o que confere de saída uma significação política para uma forma de arte não é a intenção social que a motiva, tampouco uma pretensa “arte pura”⁶¹, mas a interface entre este plano e o plano da vida do qual emerge e no qual se insere. Pelo modo como me afetei por esse processo de avaliação, penso que tenha sido nessa interface que a adaptação dos fluxos que compuseram a invenção desses critérios pelos jurados de “Fotografias” pôde aportar.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm de comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre esta mesa base (p.26).

⁶¹ Rancière (2009) associa a idéia de “arte pura” a uma pretensa revolução “antimimética” da arte na “modernidade” em busca da forma pura, livre de representações. Nesse sentido, cada arte afirmaria sua potência explorando os poderes próprios de seu médium específico. Porém, para o autor, esta “pureza antirepresentativa” se inscreve no entrelaçamento da arte pura e da arte aplicada, como o entrelaçamento das imagens e dos signos na superfície topográfica, a promoção dos artesãos à grande arte e a pretensão de inserir a arte no cenário de cada vida em particular.

5.1.2 HESITAÇÃO 2: LOUCURA IDÍLICA; LOUCURA MUNDANA

Uma segunda hesitação chamou minha atenção ao presentificar-se na reunião da categoria “Poesias” na qual a aproximação dos jurados com a experiência da loucura pelo contato com as obras foi preponderante e de onde partia sua força de afetação. Essa força de afetação, ao conjugar-se em fluxos, foi mareada, balizando-se entre posições que aproximavam ou afastavam a experiência da loucura das demais experiências humanas. Neste debate, a aproximação com a experiência da loucura como um critério construído pelo contato com as obras instaurou um movimento de reflexão qualitativa e um deslocamento que apontou para diferentes visões de loucura; algumas portavam traços de modos de recepção das obras instituídos pela tradição romântica e sua recuperação pelo modernismo para abordar a relação arte e loucura, enquanto outras a eles se opunham por um processo instituinte, como forças movidas por uma experiência de vizinhança com as obras.

A discussão aquecida sobre o impacto das obras em sua forma, que apresenta como a experiência do sofrimento ou como as diferentes formas de perceber o mundo são vividas pela pessoa que a criou, levantou uma discussão sobre o lugar da loucura na sociedade entre os jurados de “Poesias”. Em razão disso, concordaram que o contexto do Prêmio trazia um diferencial, pois coloca em jogo a forma de essas pessoas (pessoas em sofrimento psíquico) perceberem o mundo. E, então, a hesitação especificou dois fluxos: um deles movido pela crença na experiência da loucura como uma experiência extraordinária e transcendente, que estaria mais evidente nas pessoas com sofrimento psíquico, em razão de não se enquadrarem no modo de racionalidade operante na sociedade; e outro animado pela crença na experiência da loucura como uma experiência ordinária que nos coloca em contato com algo que é da ordem do irrepresentável, que está diante de todos nós e que nos move; nesse sentido, não estaria vinculada a uma capacidade específica das pessoas que sofrem.

Em “Poesias”, Katia expôs temas recorrentes que havia percebido na leitura dos poemas, que apresentavam a experiência de vida e o sofrimento dos autores: a violência; a maneira como afirmavam o sonho e o desejo; e a relação com o transcendente, “*não o*

religioso” (sic), por vezes ligada à experiência com psicoativos. Alguns desses temas, em específico o tema da transcendência e do desejo, trouxeram para o debate visões que ela tinha de loucura e da forma como a arte poderia transformá-la em obra. Ao avaliar uma das obras, identificou sua força e originalidade em versos que abordavam uma relação cósmica, de pertencimento ao todo, que ela identificou como uma relação própria das pessoas com sofrimento psíquico com a arte e com a poesia em especial. Em sua visão, essa experiência extraordinária seria comum a todos, porém as pessoas com sofrimento psíquico intenso teriam uma capacidade especial de acesso a ela.

Katia via a **poesia como um veículo de relação com o mundo que apresentaria uma visão diferente dessas pessoas marcada pelo sofrimento e por uma maior conexão com o transcendente e com a ancestralidade**. Em seu posicionamento, tendia a uma visão que fazia uma distinção da experiência da loucura das demais experiências, ou da experiência das demais pessoas. Apesar de atestar que em sua visão esta forma de conexão com o mundo não seria uma característica exclusiva da loucura, dizia entender que as pessoas ditas loucas não estariam submetidas às conformidades do modo de racionalidade hegemônico na cultura ocidental imposto a todos nós e poderiam trazer a tona esta outra forma de conexão, conseguiriam olhar para esta dimensão esquecida.

Também deu destaque a trechos deste e de outros poemas porque traziam uma reflexão sobre o modo como a sociedade oprime e manipula nossos desejos. Para ela, esta reflexão deveria ser valorizada como um critério, pois se associava a uma crítica à forma de a loucura ser compreendida como um “*desvio de humanidade*” (sic) na sociedade, já que, em sua visão, na loucura estaria a possibilidade de uma experiência libertária do desejo. Sua forma de avaliar tomava força por um desejo de que todos pudéssemos viver uma outra relação com a realidade, tonificada por uma nostalgia de uma experiência ancestral, de plenitude e comunhão com o todo.

Aqui apareceu uma forma de conceber a **loucura como uma relação especial com o cosmos, forma de contato com o mundo a qual a racionalidade predominante na sociedade estaria empenhada em barrar**. Emergia, assim, uma visão de loucura como acesso a uma experiência ancestral que evoca a esperança e a busca por uma outra qualidade de relação com o mundo diferente da pautada no

racionalismo. São traços da “mentalidade romântica” apontada por Frayze-Pereira (1995) que ainda tencionam a leitura dessas obras embaladas numa nostalgia do elementar e no desejo de reintegração do todo numa síntese cósmica. A vida na obra atrai o leitor a ponto de suscitar empatia, mas também confirma o autor “louco” no lugar do estrangeiro, que teria uma capacidade sobre humana de acesso a uma outra realidade, numa relação simultânea de reconhecimento e discriminação.

Ricardo, apesar de ver nesse tipo de leitura um risco de redução do olhar para as características do sofrimento que a obra continha que, como vimos antes, poderiam trazer a recepção para uma “comoção” pelo sofrimento alheio, também foi afetado pela leitura em conjunto de poemas que tratavam da loucura, enfatizando-a em sua face libertária. Em sua visão, essa característica libertária deveria ser cultivada, pois através dela a experiência da loucura encontrava a poesia. Para Ricardo, falar da relação arte e loucura em primeira pessoa seria uma força de afirmação dos trabalhos, que poderia jogar com outros valores associados a esta experiência, como a “*libertação dos Deuses*”⁶², por exemplo. Estes valores não seriam tão acessíveis às pessoas “sãs”, que se encaixam na suposta normalidade quanto o são para aqueles que se encontram no lugar do “desajustado” ou no lugar da loucura. Nessa comparação deixava entrever uma visão da poesia que a aproximaria da experiência da loucura, tal como já fora encarada no passado, como “*obra de loucos*” (sic). Disse sentir que quem havia escrito aqueles versos tinha tocado a poesia, o que não era uma experiência fácil e comum para todos, a seu ver. Parecia compreender nessa colocação que o **autor toca a poesia também pela sua experiência com a loucura, como experiência de liberdade.**

Liberdade de expressão subjetiva, de interpretar a própria vida pela arte, de criar a revelia da ordem estabelecida, de maneira descomprometida com a cultura convencional. Loucura em um tom poético, como expressão máxima de liberdade que remeteria a um escape de uma sociedade em que as convenções nos levam a uma prisão sem muros.

“A sanidade é uma prisão sem muros porque exige tantas convenções nossas que não nos deixam a vontade. A loucura, com um certo tom poético (para não ser hipócrita), ela é uma campo de liberdade. (...) A contraposição a essa liberdade é o

⁶²Trecho de verso do poema concorrente a que se referia.

controle desse campo de liberdade por quem é são e quer que as pessoas em condições diferentes sigam as mesmas convenções. Ter participado desse prêmio reforçou essas convicções” (sic).

Nesta composição em fluxo, Katia e Ricardo reconheceram na figura do artista “louco” uma liberdade de exercício do desejo e de jogar com outros valores para experiência da loucura, diferentes daqueles ligados na fragilidade da vida dos autores. No entanto, discriminavam a sensibilidade do artista louco como diferente dos ditos “sãos” e tendiam a buscar nos poemas que esta capacidade, que todos desejamos e que também temos em potência, levasse a um lugar idílico de conforto. Boa parte dos poemas, que em leitura conjunta os afetavam, traziam respostas ao sofrimento em suas últimas estrofes que conduziam a um horizonte de paz, livre do sofrimento psíquico.

Na posição de Katia, mais evidentemente, a aproximação com a loucura pela arte se dava na medida em que esta pudesse levar a um futuro utópico em que sua força de subversão pudesse ser reintegrada a uma experiência idílica reconfortante e totalizadora que superasse o sofrimento. Nesse sentido, há uma crença de que o silenciamento da loucura como uma forma de experiência sensível da humanidade possa ser desfeito pela arte; pode-se dizer uma crença na recuperação de sua dimensão “trágica”⁶³, porém o diálogo é postergado para além da nossa existência atual (FABRIS, 1995). Este repousa numa realidade além da experiência cotidiana, mais vasta, anterior e superior a ela. Nesse sentido, embrenha-se na argumentação da jurada uma visão mistificadora da arte em seu poder de transcendência, na qual a loucura é mitificada pela imagem de um mundo ideal.

⁶³ Em Foucault (2006), a experiência trágica da loucura na Idade Média cabia no horizonte social como linguagem estética, de revelação. Esse viés foi soterrado pelo pensamento da Idade Clássica, sobreposto pela experiência crítica da loucura que culminou na doença mental. Esse mundo festivo da loucura parte da dimensão que é o não pensável, o caos, a ruína, o transgressor da racionalidade, a ininteligibilidade da natureza, o exterior ao homem. E esse domínio, o da desrazão, ao longo do tempo, tornou-se constitutivo da loucura e da arte, tornando-as aparentadas (PROVIDELLO; YASUI, 2013). O movimento da Reforma Psiquiátrica é em parte movido pela possibilidade de recuperação dessa experiência trágica, pela resistência à sua captura moral, e pela afirmação da singularidade e da diferença. O movimento luta pela desinstitucionalização da loucura mediante a constituição de uma outra racionalidade e de uma outra sensibilidade em que o delírio seja validado e que haja acolhimento da loucura como experiência humana (THOMAZONI; FONSECA, 2011).

Katia via nessa experiência idílica uma esperança para o sofrimento psíquico como uma forma de o autor buscar na arte um conforto e uma reconciliação com sua unidade perdida. Vi nessa composição de critérios por ela conjurada uma forma de dar uma destinação ao sofrimento psíquico, através da transcendência. Era necessário se ter esperança. Ao se aproximar da loucura, em sua leitura, parecia-lhe importante e para os autores cuja obra destacou, que a arte desse a ver um horizonte em que tudo ao final pudesse ficar bem.

Na mesma reunião, Rita se colocou frente ao debate sobre a experiência de sofrimento vivida pelo autor transformada em obra enquanto um critério. Mobilizada pela onda no debate que tendia a pensar a criação artística como meio de dar uma resposta ao sofrimento, afirmou ser contrária a idéia de uma arte redentora que destinaria o sofrimento a um lugar em que os conflitos teriam fim. Para ela, a **arte era uma forma de dar resposta ao mundo de maneira singular**, uma forma de o sujeito falar de si próprio por si próprio, diferente daquela proferida pelos outros no intuito de apaziguar conflitos ou tamponar um vivido que é da **ordem do irrepresentável**. Parecia entrever nas respostas prontas, ao final de alguns poemas, uma forma de discurso emprestado, vindo de fora, aparentado com a atitude recompensante de profissionais da saúde no contato com a fragilidade dos autores, sobre a qual havia mencionado incômodo anteriormente (seção 5.1.1).

Percebi ali que ela enfatizava um tipo de experiência que se relacionava com a exterioridade da cultura, inapreensível pelas convenções da linguagem instituída e que transgredia a racionalidade dominante. Porém, não a via como exclusiva da loucura, tampouco redimida em um lugar de conforto e plenitude, além da cotidianidade, que os últimos versos dos poemas que criticara se ocupavam em descrever. Pelo contrário, parecia falar de um **vazio, de um hiato inapreensível constituinte do humano**, mundano no seu sentido banal, que se presentifica na descontinuidade entre o que se vive e o que se fala. No trânsito por essa experiência, era possível inscrevê-la em poesia, dar contorno para o vivido.

Em contraposição à tendência “redentora” da arte que se compunha nas falas dos outros jurados, Rita disse ter se identificado com as várias experiências contidas nas obras, não apenas aquelas referentes ao sofrimento psíquico, ou à loucura enquanto

experiência sensível de outra ordem e específica de quem está no lugar do “louco” ou do excluído. Nesse sentido, tendia a uma visão que aproximava a experiência da loucura das demais experiências humanas, que parecia estar marcada pela sua formação em psicanálise. Rita enfatizava o **inominável, o que escapa ao sentido e nos coloca diante de nossa própria falta**, que nunca deve ser tamponada porque é ela que nos move. O ato de escrever (**poesia**) **seria a condição de entrada em uma outra posição diante do sofrimento e do desejo**. Então, valorizou trabalhos que falavam de uma suposta dor e inscreviam o que não tinha nome na obra.

Sobre essa qualidade de relação entre uma experiência inominável e sua possibilidade de inscrição na linguagem, Agamben (2005) se pergunta: é possível uma experiência muda, inapreensível pelo discurso, e qual sua relação com a linguagem? É na linguagem que o homem se constitui como sujeito, e esta é organizada de modo a permitir a cada locutor apropriar-se da língua designando-se como eu. Se o sujeito é o locutor, nós jamais apreenderemos a experiência pura, ainda muda, no sujeito. A constituição do sujeito na linguagem é a expropriação desta experiência muda. Uma experiência originária, longe de ser algo subjetivo, não poderia ser nada além daquilo que no homem está antes do sujeito, antes da linguagem: sua infância. Infância e linguagem parecem remeter-se como um círculo em que uma é origem e limite da outra.

Agamben (2005) procura neste círculo o lugar da experiência como infância do homem. É uma infância que produz a descontinuidade entre língua e discurso, entre natureza e cultura, é a origem transcendental da linguagem. Pois o próprio fato de que exista uma infância, de que exista experiência enquanto limite transcendental da linguagem, exclui que a linguagem possa ela mesma apresentar-se como totalidade da verdade. Linguagem torna-se então o lugar onde a experiência deve tornar-se verdade.

É sobre esta descontinuidade que se encontra o fundamento da historicidade humana. Pois a pura língua é anistórica, é considerada absolutamente a natureza e não necessita de história. É nessa diferença que uma história se produz. Um homem que fosse desde já sempre falante seria já sempre natureza, seria uno à língua da natureza e jamais poderia opô-la como objeto. É a infância, o fato de não ter sido sempre falante, que possibilita ao homem entrar no mundo fechado dos signos e transformá-lo radicalmente em discurso. A infância é uma potência que permite a renúncia do previsível, a quebra da continuidade linear da história e do pensamento e ilumina aquilo

que não se revela de imediato e que aparece nos hiatos dessa descontinuidade. Por isso a história não é progresso contínuo da humanidade falante em tempo linear, mas é descontinuidade, intervalo no qual ocorre a experiência.

Segundo Agamben (2005), o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência, como já diria Benjamim (1933). No cotidiano das cidades, o homem vive inúmeros eventos sem que, no entanto, algum deles se torne experiência, como uma nova forma de miséria que surgiu com o desenvolvimento da técnica. O que não significa que não existam mais experiências, mas estas estão postas fora do homem, e a imensa maioria se recusa a experimentá-las. Esta recusa pode constituir uma defesa legítima dos expropriados de experiência frente a uma experiência manipulada. Uma leitura positiva de Benjamim (1933) recoloca a experiência da pobreza como possibilidade de reinvenção de nossa experiência com o mundo, na possibilidade de dar contorno aos fenômenos impossíveis de captar, o que escapa à técnica de manipulação estetizante e à compreensão intelectual e linear. A experiência não sobrevive na nostalgia da tradição, mas na condição do fragmentário e da precariedade, do relampejo do extraordinário na banalidade cotidiana. Ou no hiato que constitui a infância do homem, e onde a história é originária, e para onde, segundo Agamben (2005), ela deve retornar e manter-se em viagem.

Penso que a jurada apontava para uma experiência estética que se dá nesse hiato e não na evocação de uma plenitude ancestral. Voltada ao intensivo, ao inapreensível que está ao lado, e não além da obra, mas que nela se presentifica, e que nos coloca de frente ao vazio que nos olha, nos concerne e nos constitui. Um vazio que nos olha como obra de perda. Na relação com as imagens, e também com as palavras em seu poder de produzir imagens, não vemos apenas o que se dá a ver a um par de olhos; há sempre algo que nos escapa e que não tem nada de evidente. Esse vazio que nos olha coloca em questão a capacidade e os limites de nosso próprio corpo de fazer volume e de se esvaziar, de fazer presença e de se abrir ao vazio. Diante dele, uma angústia de finitude, de não saber e de não poder apreender o todo se coloca em aberto (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Na minha leitura, no discurso de Rita há uma insistência em “manter a ferida aberta”, uma recusa por suturar esse tipo de angústia, por superar o vazio, transpô-lo ao “dirigir-se para além da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos”. Essa recusa eu

via em sua crítica à busca por um sentido herdado da tradição “romântica” de recepção das obras feitas por pessoas ditas “loucas”, que seria usado para ultrapassar o vazio numa construção consoladora, num “enunciado grandioso de verdades do além, (...) de futuros paradisiacos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40-41). Vi ali uma proposta de articular o sentido sobre o vazio, encontrá-lo nos interstícios dos poemas, entrevê-lo relampejando num surgimento não prescritível, imponderável e ocasional, já que a poesia como linguagem não poderia conter a totalidade da experiência. Um sentido que é contorno provisório para algo que escapa e que, ao escapar, resiste à dominação e à manipulação de uma memória que se cristaliza em determinadas categorizações sobre a relação arte e loucura e suporta uma construção política de múltiplas possibilidades de leitura.

Para ela, a saúde mental também se tratava disso: “*nomear o que não tem nome para que se possa seguir, dar nome ao desejo e prosseguir*” (sic). Nesse sentido, discordava da posição de Katia de que os ditos “loucos” teriam uma capacidade especial de conexão com o transcendente; para ela “*somos todos loucos cindidos*” (sic) e nenhum de nós tem a certeza de uma conexão dessa ordem. O fato das obras fazerem uma referência explícita à loucura ou à relação desta com a arte eram um ponto a favor para Katia; já para Rita não, esse critério restringiria a possibilidade de diálogo dessas obras com um universo mais amplo de experiências comum a todos. Em minha forma de ver, dando uma ênfase crítica à posição da jurada Rita, as categorizações evocadas por Katia delegavam ao “louco” e à sua arte a capacidade midiática de acesso a esta outra realidade.

Katia havia destacado para os premiados um poema em razão da esperança que este evocava em sua última estrofe. Na avaliação desse mesmo poema, Rita identificou sua força quando este dava a entender que a experiência de solidão e estranhamento era comum a todos nós que moramos em uma grande metrópole, e seu ponto fraco, a solução rápida para a angústia que o autor dava na última estrofe. Esta solução rápida, por ela apontada e repudiada, aparecia como uma forma de domesticação da experiência que se dá pela necessidade de responder a uma demanda social de inclusão pelo enquadramento num modelo de bem-estar, e não uma esperança movente, de fato. Nesse sentido, ela tendera a avaliar as obras desconfiando de otimismo e conclusões muito positivas na construção dos trabalhos, que dariam uma resposta para apaziguar o

sofrimento e, assim, tenderiam a encobrir o incompreensível, o humano que desvia e que está em todos nós, em latência, como potência de vida e invenção (BRANCO, 2009).

As contradições nas escolhas pelos premiados traziam mais elementos para o debate recorrente sobre as diferentes formas de refletir sobre a loucura e de lidar com o sofrimento, ou com a possibilidade de o sofrimento dizer de uma revolta. Ricardo e Kátia escolheram um poema que, para eles, tinha um tom combativo. Na visão de Ricardo o uso do acróstico⁶⁴, um recurso da poesia concreta, dava mais força a esse tom; já para Katia, constrangia a possibilidade de criação, pois o autor precisava se prender às iniciais do acróstico. Porém, Rita incomodou-se com um verso que tendia a um final feliz, a um otimismo que traria um consolo àquilo sobre o qual o poema desabafava. Enfatizou que o ódio ou o sofrimento são características constituintes do sujeito, e o uso da arte para apaziguá-los, ou dar a eles respostas reconfortantes, seria uma força de intimidação da potência poética do trabalho. Parecia, na sua fala, identificar essa visão em vários trabalhos que acabavam, ao final, por ameaçar a expressão singular, a força da invenção e do inusitado.

Sua posição se contrapunha à visão de Katia e Ricardo sobre a **relação com o transcendente visível naquela obra e em outras, que associavam a uma busca pelo bem**. Para Katia, esta relação levava a uma reflexão sobre a loucura que aprendeu no contato com estas obras. O poema falava a ela de uma esperança da luta comparável à que movia os próprios jurados em seus trabalhos em equipamentos sociais, e não de uma redenção. Rita, então, acabou se convencendo a incluir este poema entre os premiados pelo debate.

Na avaliação de outros poemas, esta hesitação era constantemente retomada. A adaptação dos critérios, neste caso, se deu por uma agregação branda entre os fluxos de imitação, na qual estes se limitaram a não se contradizer, mantendo notas discordantes (TARDE, 2000). Já que no momento das escolhas pelos premiados, o fluxo ao qual Rita embarcara cedeu em sua força de contaminação pela intensidade de um desejo por uma arte que aludisse a uma experiência que pudesse acolher o desconhecido, o que é

⁶⁴ Recurso utilizado em poesia em que as primeiras letras (às vezes, as do meio ou do fim) de cada verso formam, em sentido vertical, um ou mais nomes ou um conceito.

exterior ao homem e incompreensível, num contorno seguro. Mas, ainda assim, não deixou de produzir interferências no fluxo presentificado em Katia.

Já para o final, apesar de Rita continuar atestando seu incômodo com otimismo e com uma visão redentora da arte contida nas obras, ela foi se contaminando com a visão de Katia e Ricardo e entendendo que aquilo que ela chamava de redenção poderia também ser entendido como uma **forma de acolhimento diante do impensável**, do vazio, como “*um amigo calmo que nos dá conforto*” (sic). Na visão de Ricardo, uma segurança diante do desconhecido, um lugar idílico, sem guerra onde todos querem um dia chegar. Mas para Rita isso ainda era pouco enquanto força poética. Comparava com aquilo que é oferecido nos CAPS enquanto recurso terapêutico, que pode também ser utilizado para apaziguar angústias. “*Você pode fazer yoga, plantar, fazer artesanato, mas o que fazer com o que pulsa dentro de si?*” (sic).

Katia também foi contaminada pela visão de Rita. Ao avaliar outro poema, comparou o final com um conselho de “*auto-ajuda*” que destruía a imagem e a bela sonoridade construída ao longo do poema, empobrecendo-o. Ao que Rita reforçou “*não dá pra acreditar que tudo vai ficar bem no final*” (sic). Ao final, percebi que Rita, talvez por ser do campo da saúde mental, trouxe uma contribuição que ampliou o debate e tencionou o tempo todo formas de compreender a relação arte e loucura já instituídas no imaginário social, seja pela sua característica subversiva, seja pela sua alusão a uma experiência idílica. O que coloca em questionamento a idéia prévia dos membros do GT de que a garantia de uma avaliação predominantemente artística e não de uma arte ligada diretamente à loucura seria dada pela participação de jurados do campo da arte⁶⁵.

5.2 NESTE CONCURSO, IMPORTA A QUALIDADE TÉCNICA DOS TRABALHOS?

A questão que abre esta seção se colocou para os jurados do Prêmio logo que se depararam com uma quantidade significativa de obras pela plataforma online e, diante

⁶⁵ Esta observação será aprofundada na seção 6.1.1.

desse volume, começaram a se perguntar se deveriam levar em consideração obras que fizeram um bom uso de técnicas artísticas ligadas às linguagens que foram designados a avaliar.

No início das reuniões, com frequência os jurados reportavam-se à fase de avaliação individual pela plataforma online e ao impacto que tiveram em relação à quantidade de obras, e à qualidade artística e técnica das mesmas, que apresentava expectativas ou pré-julgamentos sobre a qualidade das produções artísticas oriundas do universo da Saúde Mental.

Por parte dos jurados que eram do campo da arte, essas expectativas eram condicionadas pela suposição de que a maior parte dos autores tinha pouca experiência com a prática artística e pouco acesso ao aprendizado em arte. Por parte daqueles que eram também do campo da saúde mental, a suposição de que a maioria das obras era oriunda de oficinas de arte nos serviços de saúde mental era tencionada por uma crença de que estes serviços pouco investiam na formação artística dos profissionais responsáveis pelas oficinas, o que restringia os métodos de ensino da arte utilizados à livre-expressão e o valor dado à produção artística a seus efeitos terapêuticos, na sua grande maioria. Nesse caso, pressupunham que as obras inscritas, em grande parte, eram fruto de experiências ocasionais de experimentação com as técnicas, mas nem sempre partiam de estudo e investigação sobre as linguagens artísticas.

As habilidades necessárias às diferentes formas de arte são específicas, assim como são os materiais, técnicas, procedimentos, métodos de ensino de cada arte. Os termos concretos de cada arte podem se diferenciar entre si, porém seus princípios ordenadores são análogos. Existe um metafazer que ultrapassa estilos e formas. Ainda que alguns princípios se apliquem a uma linguagem artística em particular, existem outros aplicáveis a todos os campos da atividade criativa e que provém da sensibilidade, da percepção e da experiência dos sujeitos (CASTRO, 2002). Nesse sentido, as linguagens artísticas se estruturam a partir de determinadas técnicas e se reestruturam mediante o perfazer, um fazer que é ao mesmo tempo a invenção de um modo de fazer (PAREYSON, 2001).

Para Pareyson (2001), a técnica é o conhecimento da destinação artística de uma matéria e a prática de sua manipulação artística. Pressupõe a adoção de uma matéria,

que difere de seu uso comum, pois a institui enquanto matéria artística a partir da interpretação de sua natureza característica e de suas possibilidades formativas, ou seja, potencialidades de vir a ser outra coisa. A técnica é passada de um artista a outro por imitação, necessária à originalidade, que não se refere a uma repetição mecânica de procedimentos e princípios, mas à retomada ativa de desígnios criativos e gestos formativos.

É importante ressaltar que as linguagens artísticas, outrora definidas em campos estanques, como música, dança, teatro e artes visuais, na contemporaneidade se interpenetram e engendram uma multiplicidade de formas de arte que não mais respondem restritamente a determinações técnicas e princípios específicos. Porém, no caso do Prêmio Arthur Bispo do Rosário, as categorias de premiação mantinham-se ordenadas por linguagens específicas, reiterando hierarquias do sistema da arte questionadas pelas produções contemporâneas.

Na primeira fase de avaliação, quando os jurados trabalharam isoladamente, as expectativas em sua maioria eram de que a qualidade das obras fosse inferior a de obras concorrentes em um outro concurso de arte. O contexto do Prêmio condicionava esta expectativa, porém a tônica não era a incapacidade dos autores ou qualquer outra razão que pudesse se associar no imaginário dos jurados ao fato de serem pessoas em sofrimento psíquico, mas a idéia de que eram amadores e tinham pouco acesso à aprendizagem em arte. O impacto, então, se dava por vezes negativamente, ao se depararem com um conjunto em que a grande maioria carecia de qualidade técnica e poética; ou positivamente, quando se surpreendiam com a qualidade de alguns trabalhos que surgiam e se destacavam dos demais.

Os jurados da categoria “Vídeos” a princípio se impactaram com a má qualidade dos trabalhos no seu todo. Ao começar a assistir os vídeos em casa, Milena, jurada que atua no campo da cultura, ficou apreensiva se todos os trabalhos teriam qualidade ruim, mas disse que depois pôde se **surpreender com a “qualidade técnica e artística de alguns”** (sic). Robson, jurado que atua na Saúde Mental, contemporizou dizendo: “*Mas isso faz parte...*” (sic). Nesse momento, ficou uma dúvida sobre o que ele quis dizer: se a existência de obras sem qualidade técnica ou artística fazia parte em todo e qualquer processo seletivo de concurso ou se fazia parte do conjunto de obras produzidas no

contexto da saúde mental, na sua avaliação.

Ao saber que era essa a primeira participação dele em concursos de arte e que atuava na Saúde Mental, compreendi que se tratava de uma expectativa em relação à **má qualidade de muitos trabalhos provenientes dos serviços de saúde mental**. Isto ficou mais evidente na crítica que proferiu ao final da reunião quando enfatizou que a burocratização dos serviços de saúde mental levava os espaços de cuidado a se restringirem ao estritamente terapêutico, para poder responder à produtividade exigida pelos atuais mecanismos de gestão dos serviços de saúde. E isto estaria, em sua visão, reduzindo as possibilidades de arejamento dos espaços institucionais e de fortalecimento das manifestações artísticas pela intersetorialidade com as artes e com a cultura.

Na categoria “Poesias”, Ricardo fez referência ao contexto do Prêmio (destinado a pessoas que se tratam ou se trataram em serviços de Saúde Mental) na sua forma de avaliação. Esta referência aparecia como um elemento norteador da leitura das obras, que o conduziu a não levar em consideração a formalidade técnica inicialmente, na leitura individual. Isto se modificou no debate com os demais jurados, quando a técnica foi ficando evidente a partir da poética das obras e da afetação por elas produzidas. Mas a princípio parecia que sua expectativa era de **obras com pouca qualidade técnica**, em razão de se tratarem de **autores sem formação em arte**, não necessariamente por serem pessoas em sofrimento psíquico.

Em “Fotografias”, os jurados entenderam que se fossem evidenciar a técnica como critério, a maior parte das obras não seria selecionada como finalista. Levaram em consideração o contexto do Prêmio, por compreender que **a proposta seria a experimentação em arte e não a qualidade técnica**. Sobre isso, a jurada Laís comentou em entrevista:

“Tem uma coisa de não precisar ter uma super câmera e de estar super-autorizado para fazer [fotografia]; e com o que você tem, conseguir. Tinha um despudoramento muito legal, e isso acabava virando uma estética, tinha uma permissão de experimentar muito, pelas câmeras variadas, muitas granulações ... essa coisa do normal, assim de não ter muita coisa limpa e organizada. Isso já é uma estética. Uma maneira muito própria daquele conjunto de obras”(sic).

Em “Esculturas e Instalações”, Yuri se surpreende com a **qualidade técnica** de uma escultura feita com rolos de jornal, posteriormente pintada com um tipo de betume e envernizada. Segundo ele, parecia a pele do animal retratado na escultura. Quando entrou em contato com as imagens desta obra pela plataforma *online*, ficou impactado positivamente e se perguntou se todas as obras teriam a mesma qualidade técnica. Talvez pela **expectativa de que no conjunto, as obras teriam qualidade inferior**.

Na reunião de “Contos, crônicas e textos”, o único jurado presente deu a entender que a maior parte das obras participantes da categoria careciam de **qualidade técnica**, e isso a seu ver **era exigência necessária para uma competição**, forma como ele significou o concurso. Para ele, numa competição seria necessário partir de um patamar de qualidade técnica diferente do nível zero, o que não foi o caso do Prêmio. Por se tratarem de autores não profissionais, foi possível perceber **em alguns uma certa qualidade técnica e em outros a criatividade no conteúdo, mas no geral, era difícil ter os dois elementos juntos numa obra**.

Roberto, membro do GT presente na reunião, esclareceu que uma das estratégias no sentido da formação dos participantes em arte era a organização de oficinas de técnicas ligadas às categorias do Prêmio em todo o Estado, porém parecia entender que a dificuldade de articulação dos atores da rede para viabilizar a participação de um número amplo de usuários talvez tenha impossibilitado que estas tivessem um impacto maior sobre o resultado das obras em seu conjunto. Aqui o gestor parecia fazer uma associação direta das obras concorrentes ao resultado das oficinas, porém não era possível saber na época se as obras participantes eram em grande parte oriundas das oficinas organizadas pelo Prêmio, ou de autoria de participantes destas oficinas. Posteriormente soubemos que a maior parte delas foram produzidas no contexto dos serviços de saúde mental e não foram resultado das oficinas realizadas pelo Prêmio.

Ao relatar essa primeira fase de avaliação, os jurados eram pouco específicos sobre o que compreendiam por qualidade técnica, manifestavam a necessidade de compartilhar suas primeiras impressões no início das reuniões e dizer da dificuldade em estabelecer critérios a partir desta consigna, colocando em questão se isto de fato faria sentido num concurso que abarcava produções à margem do campo da arte e que pareciam resultar de processos de experimentação. Porém, ao imergir no conjunto das

obras, as expectativas iniciais foram se modificando num diálogo mais aprofundado com as obras e a partir da sensibilização pelo modo de apreensão dos demais jurados. De modo que uma hesitação se tornou mais evidente no decorrer dos debates e mediante o choque entre diferentes leituras dos jurados em reunião: “qualidade técnica, inovação na linguagem”. Em choque, as séries produziram três interferências entre elas que se destacaram pelo fato de inverterm posições dos jurados, redefinirem princípios pelos quais intencionavam estabelecer critérios ou afirmar determinadas visões em relação à forma de avaliar.

5.2.1 HESITAÇÃO: QUALIDADE TÉCNICA; INOVAÇÃO NAS LINGUAGENS

A idéia de qualidade técnica como a adoção de princípios e procedimentos instituídos naquela linguagem artística se constituiu em uma série de crenças que tencionou as discussões. Mas também o desejo de dar a ver proposições inventivas que promoviam rupturas nesses mesmos princípios e se tornavam campo fecundo de técnicas porvir se apresentou como outra série que, em confronto com a anterior, promoveu um certo número de interferências-combinações que colocavam em questão a concepção de qualidade técnica, se ela de fato importava e, para além dela, o que mais importava.

Para uma parte dos jurados, a qualidade técnica advinha de uma intimidade com a matéria artística adquirida com a prática, com a quantidade de trabalhos produzidos e com o tempo. Para alguns, esta qualidade técnica estava atrelada à aprendizagem de regras formais, ao manuseio de equipamentos, ao domínio na utilização de materiais e à execução de procedimentos. Para outros, a assimilação de regras formais instituídas e o domínio dos recursos não era o principal e sim de que maneira no processo de execução da técnica, mesmo que de forma experimental, foi possível refinar ou inovar a linguagem artística.

5.2.1.1 Interferência 1: inovação na linguagem advém da exploração das técnicas

A primeira interferência que se apresentou relacionava-se ao fato de que alguns dos jurados se viam compelidos a levar em consideração a qualidade técnica e os aspectos formais por entenderem que isto faria parte do designo de um jurado daquela área específica (a literatura, por exemplo); e outros, condicionados pela imagem que faziam dos autores, conduziam a avaliação a despeito dos aspectos formais, ou se sentiam livres para pensar para além deles. Nessa interferência-combinação, os jurados entendiam que a qualidade técnica associada à riqueza de conteúdo seria o que um trabalho poderia atingir para uma boa avaliação. Porém, percebiam que, em razão da pouca experiência dos autores com aprendizagem de técnicas artísticas, a força poética e a criatividade no conteúdo e na linguagem deveriam ter mais peso.

Na reunião da categoria “Poesias”, ao expor os critérios utilizados na avaliação dos trabalhos pela plataforma *online*, Rita referiu ser da área da psicanálise, portanto entendia que isto marcava sua leitura e a conduzia a buscar as visões de mundo, de homem que se faziam presentes nos poemas. Dirigiu-se a Katia como se perguntasse de que área ela era. E esta disse que era da área de letras, portanto, para ela eram importantes os **aspectos formais** (como a rima, por exemplo), a **originalidade**, a **força expressiva**, e a **riqueza de conteúdo**. Falou também do fato da **obra tê-la tocado subjetivamente**, como um critério dentre os demais (o que acabou sendo o critério mais prevalente para ela no debate). Como último critério, descontava nota dos trabalhos que continham erros de português e aumentava a nota dos que considerava serem muito bons para que pudessem ir para a final.

Ricardo também se reportou ao seu universo profissional, os saraus de poesia na periferia, como referência para pensar se trabalhos como os do Prêmio apareceriam naquele contexto. Disse que o contexto do Prêmio (em referência a ser destinado a pessoas da Saúde Mental) o conduziu a fazer uma leitura aleatória dos poemas, a despeito da formalidade. Preocupou-se com **o sentido dos poemas**, como começavam, se desenvolviam e concluía.

Rita se disse contemplada pela visão dos demais jurados, já que eles puderam abordar algo que na avaliação dela não havia sido enfatizado: os aspectos formais e de

sentido. Reportou-se mais uma vez ao campo da psicanálise, para utilizar como critério **aquilo que escapava ao sentido**, como uma **força poética** que buscava nas obras. Ao que Katia prontamente interveio dizendo que o “caráter subjetivo” também era um critério para ela, mas que por ser da área de letras, levou em consideração os aspectos formais.

Diante do volume de trabalhos que não apresentavam domínio de técnicas de filmagem, na reunião da categoria “Vídeos”, Milena expôs que optou por trabalhos que tinham um **refinamento de linguagem**, mas que ficou receosa se sua avaliação iria ser dissonante das dos demais jurados. Deu exemplo de um filme que excluiu da seleção dos finalistas, dizendo que tinha tudo para ser um bom filme em sua proposta original, mas que fora mal conduzido. Parecia entender que este refinamento se dava no perfazer. Falou da dúvida que gerou entre ela e o outro jurado presente na reunião pela escolha entre dois filmes, e de sua opção por um filme que, em relação à técnica de filmagem, não era bem elaborado, mas como construção de roteiro e narrativa era mais interessante. Comparou ao outro vídeo que considerou “*sem conexão entre as coisas*”, e disse que, ao assisti-lo, ponderou: “*bom, mas é feito por usuário [de serviço de saúde mental]*” (sic), de maneira que, por esta razão, aquela lógica desconexa poderia caber na avaliação. Mas frente à avaliação que fizera dos demais vídeos, percebeu que muitos tinham a conexão que buscava, a construção narrativa e propositiva no roteiro, então desconsiderou o fato de os autores serem usuários de serviço de saúde mental como condicionante para prescindir desse seu critério.

O refinamento ou inovação na linguagem decorrente do perfazer também foi força decisiva na reunião de “Esculturas e Instalações”. Uma das obras selecionadas para os premiados por unanimidade destacava a forma como o autor executou a técnica, de maneira a demonstrar um domínio criativo dos procedimentos, não restrito a regras formais e princípios estilísticos, mas ainda assim atrelado à intimidade com os materiais, à retomada ativa de gestos formativos e à invenção do próprio modo de fazer.

Patrícia disse que partiu de dois critérios principais: possibilidade de diálogo com a arte contemporânea e, **tendo o artista escolhido uma técnica, de que maneira ele executou o trabalho**. De saída, colocou essa obra em destaque que referiu ser perfeita, desde o título que casava com a forma de maneira satisfatória sem ser literal. A

escultura utilizava materiais “ordinários”, era feita em tecido, retalhos de roupas que mantinham a característica da vestimenta de origem, porém eram justapostos de maneira extremamente original, aludindo à forma de uma pomba. Patrícia considerou que a obra lançava mão de materiais e manobras próximos da arte contemporânea e denotava uma intimidade da artista com os materiais e texturas que a compunham. “*Deve ser costureira*”, imaginou sobre a autora.

A inovação na linguagem advinha da exploração das técnicas e dos materiais ao ponto de dar-lhes outras destinações diferentes daquelas que o senso-comum lhes reserva. Era uma forma de dar a ver algo que, na ordem policial das coisas, não era para estar lá e, ao estar, atingia sua potencialidade estética. Passava por uma inversão na disposição dos corpos que engendra novas formas de olhar definindo um corte na distribuição normal das formas de existência sensível e das propriedades que lhe são associadas. Criava assim uma nova paisagem do visível, formada de novas conexões entre os elementos da matéria apropriada pela artista, ritmos e escalas diferentes de apreensão do dado (RANCIÈRE, 2012).

Em “Contos, crônicas e textos”, Raul estabeleceu como critérios dois elementos: a técnica e a criatividade. Disse considerar que a qualidade de um texto literário unia estes dois elementos. Para ele, uma idéia poderia ser genial, porém deveria ser bem trabalhada em termos técnicos; e **a qualidade técnica deveria ser acompanhada de inovação no conteúdo**. Então, os textos que se aproximaram mais desse critério foram escolhidos por ele. Lamentou que uma das obras que ele havia selecionado, em razão do primor técnico, não havia entrado entre as finalistas. Como exemplo desse primor técnico, falou que a pontuação deveria seguir o ritmo da fala e que mesmo em textos literários como os de José Saramago que não tem pontuação, as pausas são percebidas nas vírgulas que dão respiro ao leitor. Em entrevista, comentou que esse critério caberia a qualquer concurso ligado ao campo da literatura, e que o domínio das técnicas advinha da experiência e da prática artística. Porém, entendia que, para outras categorias do Prêmio, os aspectos técnicos e formais não deveriam ter a mesma importância:

“Não, acho que não influenciou diretamente [o contexto do Prêmio]. O aspecto literário contou, então a criatividade foi importante. O fato de ser de usuários da rede de saúde mental não teve a menor influência. Se fosse um concurso de pessoas

trabalhadoras de algum setor ou escolares, eu usaria os mesmos critérios.

(...) Sim, o que eu vi de artes plásticas é muito bonito, emociona. Talvez porque nas artes plásticas a questão da técnica seja mais diluída. No manejo da língua, ele exige uma técnica que se evidencia mais. Algumas coisas estão atingindo, tem esse potencial de revelar... agora a qualidade pra mim vai ser sempre uma consequência da quantidade, quanto mais pessoas fizerem mais aquela atividade, vai se atingir um nível de qualidade maior. A produção não pode ficar só em função do Prêmio” (sic).

5.2.1.2 Interferência 2: trabalhos em conformidade técnica carecem de qualidade estética

Uma segunda interferência se apresentou quando, ao se surpreenderem com os trabalhos que apresentavam qualidade técnica e dar-lhes destaque por esta razão, os jurados passaram a perceber que isso não era suficiente para uma boa avaliação do trabalho. E não obstante, ao debaterem, percebiam que estes trabalhos resultavam numa “*obviedade*” ou num “*senso comum*” em relação à qualidade estética, que era justamente o contrário do que procuravam como critério.

Para alguns dos jurados, a maior parte das obras que apresentavam o domínio da técnica careciam de criatividade, o que, por vezes, conduzia a um modo de execução da obra que resultava num produto acadêmico, seguindo os princípios das artes da imitação, das regras da verossimilhança e da consistência interna. Estes trabalhos pareciam intencionar a unicidade, a beleza como harmonia e equilíbrio entre os elementos, ou fazer uma representação da realidade para ser contemplada.

Em “Pinturas e Ilustrações”, diante de uma obra cujo esmero técnico era evidente, Gilsa expôs que, para ela, aquela obra não estaria entre os premiados, pois era demasiado “*realista*” e tinha uma temática “*clichê*” [referiu que parecia uma ilustração de um livro]. Milton concordou dizendo que apesar de o artista demonstrar um domínio técnico do desenho “*incrível*” (o que posteriormente justificaria sua escolha por esta mesma obra para que o artista fosse incentivado e guiado em seu processo criativo), a obra carecia de criação. Expôs três obras que entendia que não deveriam estar entre os premiados por esta mesma questão. Eram obras bem executadas na técnica, porém “*cai*

no senso comum [da representação da paisagem, de animais ou elementos da natureza]” (sic). A seu ver, **os autores poderiam ter usado mais da capacidade criativa**, “*gostaria de ver mais originalidade, personagens criados* [e não representados]” (sic).

Em “Fotografias”, a exposição dos critérios individuais ficou mais evidente em conversa durante o *coffee break* após a reunião, quando os jurados se juntaram a mim e, interessados pela pesquisa, retomaram o conjunto das fotografias impressas para, numa conversa informal, construir juntos um pensamento sobre como haviam elaborado os critérios sobre fotografias de que haviam gostado, que ilustravam esses critérios e que não figuravam entre as finalistas.

Para Paulo, **o uso correto da técnica e a beleza da imagem não eram suficientes para resultar em um bom trabalho**, por isso não foram tomados como critérios para premiação, deixando para menção honrosa. Disse que, pelo fato de ser fotógrafo profissional e frequentemente contratado para “*fazer fotos bonitas*”, este tipo de fotografia não o interpelava. Referiu-se a alguns dos trabalhos concorrentes que traziam imagens de paisagens que pareciam ter sido feitas durante viagens, ou do pôr-do-sol. Por isso, optou, como critério, selecionar para os premiados os trabalhos que **iam além da técnica, que continham uma força e uma intensidade e sugeriam que o autor entrara numa relação com aquilo que fotografara**. Comparou esse seu critério às produções em arte contemporânea, para as quais a beleza não é uma categoria ou critério de valor, pois não provoca **deslocamentos na sensibilidade**. Enfatizou que estas questionam inclusive o que pode ou não ser considerado belo. Sobre isso, comentou em entrevista:

“Eu acho que é mais sofisticado uma imagem que a pessoa faz direto [sem a mediação do recurso técnico a priori]. (...) A sofisticação tá no olhar e não na técnica. Tem fotos que são extremamente complexas (...) na composição (...) é mais sofisticada e às vezes não tem nada de diferente em termos de técnica. (...) É que nem foto de pôr-do-sol: não tem nenhuma sofisticação no olhar, nenhuma complexidade do olhar... fica muito preso a uma questão estética, estética do belo. (...) Sei lá, belo, né? É outra questão complicada... o que o senso comum chama de belo: tudo certinho, arrumadinho, harmônico, não tem nada desequilibrando...”

Tem uma coisa que é uma força, a imagem tem que ter uma força que te pegue,

e não necessariamente essa coisa contemplativa. (...) A arte já se liberou dessas regras técnicas de composição e dessa coisa de contemplação” (sic).

Na reunião de “Fotografias”, Diego comentou que, além das obras que haviam feito bom uso de técnicas distinguindo-se das demais, **deu destaque para aquelas que chamavam atenção pelo “caráter humano”**, seja pelo tema ou pela textura da imagem, que o faziam imaginar a situação de vida do sujeito fotografado e o momento da captura da imagem.

Laís disse ter como critério não a técnica, mas a relação do trabalho com o ambiente em que se fez a imagem. Ela e Paulo enfatizaram a **qualidade de presença do acontecimento nas fotografias** e abria espaço para imaginar o que aconteceu. Para Laís, em específico, a exploração sensorial na imagem e a **criação de um olhar que não está dado** a priori foram critérios relevantes. Disse que se baseou em seu próprio processo criativo, em que oferece seu olhar às coisas e às pessoas. Portanto, o uso de técnicas pré-determinadas no sentido de intencionalmente produzir uma imagem, para ela, constringia a possibilidade de captar as intensidades dos acontecimentos e de dar a ver o que escapa a um olhar acostumado a conformidades. Em entrevista, comentou:

*“Tinha muita foto que era auto-retrato, mas eram auto-retratos em que algo escapava [as que selecionou]. Tinha uma que era um conjunto de camadas (...) quando alguns elementos iam sendo incorporados na foto intencionalmente ou não. Mas quando era muito produzido, muito feito, o grau de afetação que eu tinha com o trabalho era menor. (...) Foram fotos assim [que selecionou], que tinham muitos elementos que escapavam do que a pessoa tinha pretendido, eu acho que até pode ter pretendido, não importa, mas que **escapavam do óbvio**.*

*(...) tinham pessoas que **buscavam modos de olhar**. Gostei de uma foto que era uma composição depois descobri que era um coletivo. Aquele tipo de obra me impressionou muito, porque tinha muito focos e depois uma seleção que narrava um modo de cabimento que eram poças, um extraterrestre (que se reporta a uma vida completamente fora), essas criações que iam brincando, me chamaram muita atenção.*

*(...) Então, primeiro [critério seria] a **criação de um olhar** e de mundos, segundo da coisa mais espontânea, de retrato, de **uma sensibilidade que olha para o outro**, exemplo a foto de um catador [de lixo] que era a foto de uma pra outra pessoa, PB*

[preto e branco], *mas era linda porque tinha textura, sujeira, dava pra ver o frescor do momento que a pessoa olhou para o lado e viu uma beleza. (...) Frescor no sentido de acontecimento, no sentido de start*” (sic).

Aparecia no modo de avaliar da jurada, um desejo por adentrar o infinitesimal, a região do que excede ao que é apreendido pelo senso-comum, pelas normas de representação, nas quais intensidades fugidias que estão ao lado ofuscam o olhar viciado num convite para adentrar camadas vívidas dos acontecimentos capturados na imagem. São intensidades buscando expressão. E, aqui, o olhar do artista é mais valorizado do que a técnica de que dispõem, pela sua qualidade vibrátil, capaz de alcançar o invisível, os efeitos dos encontros entre os corpos e suas reações, adentrar outras camadas além e aquém da paisagem previamente reconhecível pela sua evidência sensível. Ao que tange a discussão desses jurados, valorizavam a capacidade do artista de, assim como faz o cartógrafo, inventar linguagens para fazer a travessia dessas intensidades de modo que possam irromper a cartografia dos signos da cultura vigente (ROLNIK, 2002; 2011).

5.2.1.3 Interferência 3: o autor cria técnicas ao inovar as linguagens artísticas

Uma terceira interferência-combinação entre as séries se constituiu a partir do contato dos jurados com obras cuja qualidade técnica lhes era pouco evidente a princípio, mas que, ao debaterem e se contaminarem pelas leituras uns dos outros, a visão sobre elas se alterava pela imersão numa **poética que era instauradora da própria técnica ou criadora de linguagens.**

Em “Poesias”, ao lerem em conjunto um poema que era permeado por trechos que pareciam de uma música conhecida do repertório da MPB, os jurados discutiram se aquilo poderia ser considerado plágio na estrutura (pois era a mesma do original) ou se o diálogo com a música fortalecia o poema. Identificaram a intertextualidade como uma figura de linguagem utilizada no poema, entendendo que o autor pegou a música, fez uma interpretação própria e desta fez um poema diferente do original, com versos melhores que os do original, atualizando o contexto e a crítica social contida na música. O fato de o autor ter anunciado no título “pego e devolvo depois” fortaleceu a poética, enfatizou a escolha do objeto e a convocação poética a dar uma resposta que levou ao

uso da técnica. Compararam a estratégia ao trabalho de uma geração de poetas que dava respostas aos poemas de outros autores e consideraram esta aproximação com o trabalho de outros artistas como um critério a favor, além do fato de o poema ter sensibilizado a todos.

A forma de ler mudava a forma de recepção dos poemas. Quando os jurados liam novamente alto para todos, estes mudavam por vezes seu julgamento. Um dos poemas tinha versos que se quebravam, a “sintaxe era louca” (sic), era uma expressão de conteúdo “louco” na forma, **expressão de uma outra lógica de funcionamento, de percepção e de acesso ao sensível na forma**. Ao lê-lo de maneira mais fluída como texto, Katia parecia tentar fazer uma leitura segundo sua própria lógica formal, e isto a faz rever sua forma de avaliação numa autocrítica. Passou a entender as quebras no texto como uma lógica formal do autor que questionava justamente sua própria avaliação pautada em padrões formais de escrita poética já instituídos.

Ela e Ricardo passaram a entender que se fossem *rigorosos* na formalidade, correriam o risco de descontextualizar e de encaixar aqueles poemas numa “normalidade”, o que seria justamente o que o poema vinha a questionar. Como exemplo, julgaram um poema interessante pelo fato de que, em razão de se dizer um desabafo, não tinha a exigência da coerência no texto, de um enredo e, nesse sentido, a escrita corria ininterrupta como num desabafo em que a pessoa “*vai falando*” (sic). Avaliaram outro trabalho positivamente pelo fato de ser irônico, mas ter profundidade ao fazer uso de palavras acadêmicas e jogar com elas. O poema dava a entender que era “*pura expressão*”, mas ao continuar a leitura, adentrava num jogo em que o autor “*tirava um sarro da gramática*” (sic).

Se a princípio alguns dos jurados conduziram sua avaliação por convenções formais, ao passo que procediam no debate a partir da leitura em conjunto, a tradição poética deixou de ser um critério relevante para dar a ver poéticas que jogavam ou alteravam essas convenções. Nesse sentido, a capacidade estética presente no julgamento dos jurados, com certa liberdade em relação a idéias e regras artísticas pré-determinadas, revelava a presença de mundos dissensuais dentro de mundos consensuais (RANCIÈRE, 2012). Assim, o que passou a mover os jurados foi uma forma de criar uma outra configuração sensível, que dispunha dos elementos da

linguagem de maneira própria e, assim, desestruturava as convenções, propunha outros ritmos, novas formas de articular as palavras, uma outra musicalidade que Katia pôde ali experimentar, promovendo inovação na linguagem poética.

O processo de criação de dissensos constitui uma estética que coloca em comunicação regimes separados de expressão. A estética, assim concebida,

(...) é em primeiro lugar a emancipação das normas de representação, em segundo lugar a constituição de um tipo de comunidade do sensível que funciona sob o modo de presunção do *como se* que inclui aqueles que não estão incluídos, ao fazer ver um modo de existência do sensível subtraídos à repartição das partes e das parcelas (RANCIÈRE, 1996b, p. 68).

Esta comunidade presumida nos julgamentos se faz presente na discussão dos jurados de “Pinturas e Ilustrações” e na fala de um dos gestores que acompanhou a reunião de “Contos, crônicas e textos” como aquela que inclui modos de existência que figuram nos limites da cultura hegemônica e que, por conta disso, a expressão que dali advém não pode ser julgada por regras formais e ditames estilísticos, já que sua própria existência como “parte dos que não tem parte” coloca em cheque estas normas através do litígio.

Como um modo de ação política, esta forma de julgamento pressupõe primeiro a existência de uma forma de comunidade sensível virtual ou exigível, acima da distribuição policial das funções, competências e requisitos para ocupá-las. E depois, em presumi-la, exige a multiplicação dessas operações que abrem o litígio, que são elas próprias dispositivos de subjetivação do litígio e que inventam mundos comuns que são mundos de dissenso (RANCIÈRE, 1996b).

Numa discussão, o litígio se apresenta sempre como uma cena paradoxal, pois para afirmar um mundo comum, coloca juntas a comunidade e a não-comunidade. Esta cena expõe o conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os requisitos para que sejam vistos e ouvidos e sobre a visibilidade e os modos de interpretação dos objetos que nele são designados como arte. O mundo comum que se inventa é um mundo de dissenso, pois perturba as divisões legítimas dos mundos e das linguagens e redistribui a maneira como os corpos falantes estão distribuídos numa articulação entre as ordens do dizer, do fazer e do ser (1996a;

1996b). Cenas do dissenso acontecem quando ações de sujeitos que não eram, até então, contadas como interlocuções irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível, para desenhar uma nova topografia do possível (MARQUES, 2011).

Em “Pinturas e Ilustrações”, dois dos jurados opinaram de maneira diversa sobre o mérito de uma pintura de desenhos geométricos que pareciam ter sido feitos a partir do uso de régua comum, régua mágica (com círculos de vários tamanhos que permite fazer desenhos concêntricos) e compasso, criando um mosaico colorido em lápis de cor e caneta hidrocor. Gilsa entendia que o mérito da obra era a utilização de materiais disponíveis no serviço de saúde mental e a composição de um mosaico, o que fazia deste trabalho característico do contexto das oficinas, mas também via ali uma busca por uma linguagem. Já Alexandre entendia que sendo o mosaico uma linguagem bastante utilizada nas oficinas de arte nos serviços de saúde mental, via naquele trabalho uma possibilidade de ruptura com esta mesma linguagem, pois trazia uma característica de invenção a partir da idéia do mosaico. A seu ver, a obra rompia com o que se prioriza no mosaico (os tipos de materiais utilizados, a justaposição de partes), e isso era um ponto a favor deste trabalho. Achava que o que deveria ser mais valorizado entre os jurados seria a *“ousadia de linguagem, e não a técnica em si”* (sic).

Milton concordou que esse deveria ser um critério e reconheceu que este critério se adequava ao *“tom”* do Prêmio (sic). Então, passaram a identificar obras em que este critério se fazia presente e que, portanto, deveriam figurar entre as premiadas, e obras que avaliaram ser bem executadas tecnicamente, porém pouco inventivas. Essas últimas passaram para o grupo das menções honrosas. Sobre esta discussão, Alexandre comentou em entrevista que, para aquele concurso, a avaliação não deveria ser pautada em critérios convencionais ligados ao campo da arte por duas razões principais. Primeiramente, pela característica dos autores, pelo fato de se tratarem de modos de existência que operam num registro diferente daquele da cultura hegemônica, e por terem pouca experiência em arte. E também pelo fato de o jurado entender que a técnica advém do processo de execução da obra e não é anterior a ela.

“Não posso partir de critérios convencionais para avaliar essas obras, como se faz por aí [em outros prêmios], precisa de outras bases para avaliar. (...) tem que ser

diferente. Porque como eu avalio a produção de uma outra subjetividade, de uma outra ordem? Entendi que seria estranho usar esses critérios: se é ou não é contemporâneo, critérios técnicos... (...) Critérios técnicos, por exemplo, como você vai avaliar a destreza do indivíduo? Tem muitos que tem uma habilidade técnica que não deve nada, mas essa via não poderia ser adotada, porque eu fui vendo que a técnica se dá no próprio embate com a matéria. E daí a questão da originalidade, como que esse indivíduo resolveu essa imagem.

(...) Critério principal foi a linguagem. Mas não como técnica já instituída, linguagem como construção. O indivíduo cria a técnica. Essa coisa de técnica instituída, não dá pra levar em conta, porque justamente você tá lidando com indivíduos que não tem essa relação de longo prazo com o fazer [artístico]. E às vezes ele desenvolve a própria técnica, então, é uma outra história” (sic).

A prática do dissenso na argumentação do jurado era também uma invenção que dava a ver dois mundos em um só: o mundo em que aqueles modos de configuração plástica não são visíveis como formas de arte e o mundo em que são. Como interlocutor dissensual, o jurado falava em dois mundos ao mesmo tempo, e a relação argumentativa entre esses dois mundos era dada pela invenção conflitual, que não é o atrito entre diferentes argumentações e interesses, e sim uma diferença no sensível, um desacordo sobre os próprios dados da situação, o que nela é contado e não contado. O dissenso mostra as fissuras numa dada distribuição do sensível e dá a ver o que permanece fora dela. Confrontando o quadro de percepção estabelecido, põe à prova convenções partilhadas e acordadas (MARQUES, 2011).

Como nos aponta Rancière (1996a), essas formas de argumentação e discussão que pressupõem o dissenso são de um tipo particular. Não se assentam sobre o debate em relação à aplicação de uma regra geral, legitimada por consenso, a um caso particular. Devem, antes de tudo, constituir o mundo que as contém como argumentações, que contém o objeto sobre o qual debatem, fazendo como se esse mundo já existisse. Nesse caso, um mundo que contém uma construção sensível que no mundo consensual não existiria enquanto linguagem artística e que advém de um modo de existência que também o confronta.

Em relação a esta discussão, em debate na reunião de “Contos, crônicas e

textos”, Roberto, membro do GT, argumenta contra os critérios estabelecidos pelo jurado presente. Diante da sugestão do jurado de que o Prêmio investisse na instrumentalização técnica dos participantes, Roberto se pergunta qual tipo de ensino de técnica deveria ser proposto de maneira a não se sobrepor à criatividade e à invenção.

Em conversa posterior, Roberto disse não concordar de todo com a avaliação daquele jurado de que a exigência técnica seria um critério preponderante e de que as obras deveriam melhorar em qualidade, lembrando da qualidade de obras vencedoras em edições anteriores. Ele entendia que o jurado defendera uma qualidade técnica pautada no padrão editorial, e que **o intuito do Prêmio seria criar uma abertura a técnicas porvir que emergem da arte enquanto modo de existência**. Portanto, não concordava que obras deveriam ser avaliadas por um enquadramento técnico já instituído, pois elas mesmas poderiam questionar este enquadramento.

As discussões nessas reuniões relatadas acima colocavam em evidência a possibilidade de essas obras **provocarem rupturas na linguagem da arte, brincarem com a lógica das convenções formais, inventarem técnicas e linguagens**. Diante delas, os jurados no processo de avaliação se propuseram a estar mais abertos ao informe, àquilo que escapa, que não cabe nos enquadramentos e questiona critérios formais e técnicos já estabelecidos pelo sistema da arte. Nesse sentido, estas formas de julgamento são formas da política da arte provocar interrupções na ordem policial e também são condição de atualização de outros possíveis, emergências do real que não se "con-formam" facilmente, que correspondem a virtualidades não redutíveis a identidades ou unidades fixas e que sempre diferem daquilo que está atualizado.

Nas palavras de Themudo (2002), são variações e bifurcações dentro de uma aparente unidade. Linhas moleculares se infiltrando nas linhas molares da solidariedade militar. “Nada pode bloquear perfeitamente a atualização de memórias clandestinas, de laços afetivos surgidos de uma conversa que traz à tona percursos comuns, cruzamentos do desejo, permitindo que esses próprios desejos conquistem uma nova fertilidade” (p.82). Portanto, também são formas de produzir uma memória que se distingue do hábito por produzir algo novo, diferente do que estava dado. Assim, o coeficiente de invenção atua pelo encontro singular, no espírito dos jurados, de séries imitativas de crenças e desejos sobre as possibilidades de uma avaliação ser condicionada por

princípios formais instituídos, ou de romper com eles. E é nesse encontro, em que ocorrem as interferências-combinações entre as séries, que novas saídas são abertas às diferentes irradiações imitativas que tendem a multiplicar as oportunidades de semelhantes singularidades (THEMUDO, 2002).

No pensamento de Tarde (2000), uma invenção é uma reagitação de um campo problemático para engendrar novas respostas e é também uma singularidade, pois instaura uma variação, por menor que seja, num sistema cultural. E toda singularidade, uma vez atualizada, exerce uma potência que vem ratificar seu direito à existência. É uma força de contaminação e de propagação inerente a toda invenção, que nem sempre se faz visível, mas que atua na origem de grandes invenções e mudanças e que pouco a pouco pode alterar as maneiras se sentir, viver e pensar.

O conflito entre regimes de expressão, que põem em xeque o que cabe ao campo da arte, é também um conflito sobre a própria configuração do sensível, que convoca as pessoas a integrar, em sua percepção do mundo sensível, elementos, intensidades que não teriam razão alguma para perceber.

Na abertura ao que transborda as conformidades das tradições formais, os jurados operavam pelo dissenso já que, quando afetados por modos inventivos de trabalhar as técnicas e por ousadias nas linguagens, davam lugar ao desvio, no qual os objetos da arte assim são legitimados por pertencer a um regime do sensível que se tornou estranho a si mesmo e que, assim, também provoca uma ruptura nas formas sensíveis da comunidade.

O dissenso, ponto de cruzamento entre a política e a arte, tem efeito ao interromper uma lógica de dominação suposta natural, que dita as regras, as formas de visibilidade e os modos de interpretação, inclusive referentes ao que pode ser visível e legítimo como expressão artística. Deste modo, ele não é a diferença de formas de expressão, dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É, pois, a forma de dar corpo à política mediante uma interrupção, a meu ver, correlata à maneira de Tarde (2000) conceber a invenção, uma corrente interrompida pelo choque com outra corrente heterogênea. Um choque entre lógicas sensíveis que dá a ver o que não tem cabimento e que institui a política como desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental: a contagem dos não contados, que é uma contagem em que sempre

algo escapa, pois ela pressupõe um elemento suplementar à lógica “natural” das propriedades (RANCIÈRE, 1996a ; 1996b).

5.3 PREMIAR UMA ARTE REPRESENTATIVA DO UNIVERSO DA SAÚDE MENTAL?

A questão que titula esta seção permeou vários dos encontros entre os jurados. Ao exporem seus critérios de avaliação das obras, muitos deles diziam de expectativas por encontrar determinadas temáticas ou formas de expressão que fossem próprias do universo da saúde mental. Parecia importante premiar obras que apresentassem modos de percepção ampliados pelo acesso ao inconsciente, que transparecessem ser fruto da livre expressão ou que trouxessem a temática da loucura evocando outros sentidos para além da doença mental e do sofrimento psíquico. Para alguns, estas expectativas eram movidas por visões de loucura em sua relação com a arte que permeiam uma certa tradição da relação entre esses campos enfocada pelas vanguardas modernas e pelo vocabulário da psicologia, ou por leituras da obra de Arthur Bispo do Rosário. Nesse sentido, a loucura ocupa lugar central na apreciação dos trabalhos, seja porque ela leva a um outro modo de percepção que deveria constar da obra, seja porque esta condição implicaria um comprometimento dessa arte com uma causa política contra a estigmatização da loucura.

Para outros, as expectativas eram conduzidas pelo desejo de dar a ver “expressões singulares, solitárias e até então, sem sentido” que comportam “experiências-limite rejeitadas em alguma medida pela cultura” (LIMA, 2006, p.318) ou que se originam dos encontros entre usuários, profissionais da saúde e artistas nesse contexto de práticas de cuidado e legitimá-las enquanto arte. E, nesse sentido, divergiam entre considerar ou não estas formas de expressão próprias ao universo da saúde mental.

Para outros jurados, ainda, qualquer relação direta entre aquilo que o autor intencionava comunicar pela arte, conteúdo ou forma necessários àquela arte, e a recepção e o julgamento das obras deveria ser colocada em suspensão, já que mediante

esta relação corria-se o risco de reiterar formas de discriminação e sobrecodificação da arte de pessoas em sofrimento psíquico as quais o próprio Prêmio intencionava combater. Era mais importante premiar obras cujo produto artístico tivesse um valor do que aquelas que pareciam estar a serviço de uma causa. Essa crítica ficou clara na posição dos jurados de “Vídeos” e de “Fotografias”.

Na reunião da categoria “Vídeos”, os jurados presentes optaram juntos pela inclusão entre os premiados de um trabalho, justificando que havia uma diferença importante entre trabalhos em vídeo interessantes feitos no contexto dos CAPS e trabalhos cujo produto artístico tem um valor. Esse comentário foi feito em relação a um vídeo que preferiram excluir dos premiados que documentava um grupo de música realizado em um CAPS, como se fizesse o registro audiovisual deste grupo. Também avaliaram como demérito o fato de a temática das composições musicais ser a Reforma Psiquiátrica e as formas de cuidado comprometidas com a cidadania dos usuários. Em contrapartida, o vídeo que decidiram por premiar foi considerado um trabalho que pressupõe a composição de um produto artístico na linguagem audiovisual; por conta disso, faria jus ser escolhido, não pelo uso da linguagem audiovisual para documentar uma prática dentro dos serviços ou reiterar os preceitos da Reforma Psiquiátrica como conteúdo temático.

Em “Fotografias”, Paulo e Laís comentaram que existiam obras entre as concorrentes que abordavam uma relação direta do tema com a produção de imagem e que, em muitas delas, o tema era ligado às condições de vida de pessoas em sofrimento psíquico, ou às formas de exclusão e estigmatização da loucura. Porém, isso era abordado de maneira genérica e de uma forma literal, como uma representação dessas condições ou uma denúncia, a exemplo do uso de correntes para abordar o tema do aprisionamento em uma das imagens concorrentes e da composição com caixas de psicotrópicos em outra. Atestaram que essas obras perdiam em força se comparadas a outras que, apesar de terem abordado o mesmo tema, não lançaram mão de um recurso literal, ou que o abordaram do lugar da experiência.

Nesse sentido, estes jurados pareciam não dar valor a obras cuja poética enfatizava uma relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados, com regras de correspondência à distância entre o dizível e o visível, próprias da lógica

representativa. Optaram por valorar aquelas que na própria linguagem da arte inventavam formas sensíveis, comparável ao que Rancière (2012) compreende por eficácia estética própria ao regime estético da arte, que pressupõe uma separação ou dissenso entre as formas sensíveis da produção artística e as formas através das quais esta é apropriada pelos espectadores. Rancière (2011b) afere que a lógica representativa opera por uma relação estável entre a *poiesis*, que produz as obras, e a *aisthesis*, que é o meio sensível de recepção das mesmas. Assim, a invenção artística está em correspondência com uma ordem das coisas que determina os temas a serem representados. Identifiquei esta lógica na forma como as obras mencionadas propõem comunicar uma mensagem ao público, bem como um modo de imediaticidade ética (RANCIÈRE, 2012) em sua intenção de modificar o comportamento do espectador ao se deparar com esse conhecimento ou com a apreciação da imagem, uma vez que estabelecem um consenso entre formas de apreensão sensível e as formas de interpretação ou ação diante do que é sentido.

Ao recusar a premiação de obras que se utilizam de recursos literais ou miméticos para tratar do tema da loucura ou que documentam ações nos CAPS no intuito de comunicar modos de cuidar em consonância com a Reforma Psiquiátrica, os jurados trabalhavam em sua avaliação a partir da suspensão destas lógicas e pelo dissenso. E deflagravam em sua crítica que o consenso entre produção e recepção, ao invés de emancipar estas formas de arte do lugar ao qual elas foram destinadas, como “arte de loucos”, poderia reiterar os lugares e funções de uma ordem à qual se pretendiam opor. Nesta ordem a que Rancière (2011b) dá o nome de polícia, as partes da comunidade se caracterizariam pelo lugar que ocupam e pela função que desempenham. Nesse sentido, o consenso atribuiria, aos usuários de serviços de saúde mental, a função de fazer uma arte que inevitavelmente tratasse da loucura em seu sentido ampliado.

A ruptura com esta ordem, que Rancière chama de política, se daria mediante o choque com uma outra configuração do sensível que baralha a ordenação da comunidade em que cada parte é compelida a manter-se fiel ao seu lugar e à sua função, ao pressupor a existência de um elemento suplementar que extravasa esta contagem das partes. Esse elemento suplementar, a capacidade estética, emancipa a atividade de quem produz e de quem aprecia a arte, pois se refere à capacidade de apreciar a aparência e

jogar com a aparência, livre de uma hierarquia entre temas possíveis de serem representados e formas de recepção, e que é comum a toda a gente. Porém, essa crítica não se colocou de maneira tão clara e não se apresentou de forma hegemônica na posição dos demais jurados. O confronto entre as tendências mencionadas acima gerou múltiplas formas de interferências-lutas e interferências-combinações (TARDE, 2000) na elaboração dos critérios. Nesse processo, pude entrever uma hesitação que se construiu de maneira mais evidente, que acumulava os diversos fluxos confrontando a valorização de aspectos que seriam considerados próprios ao universo da saúde mental e tentativas de defletir desta busca.

Essas tentativas, por vezes, também se ancoravam numa oposição às visões de loucura em sua relação com a arte conservadas pela tradição romântica e evocadas pelas vanguardas modernas; e, por vezes, criavam outras formas de abordar as obras em sua poética que elidiam qualquer modo de oposição binária e ampliavam as possibilidades de recepção e estabelecimento de critérios. Acompanhei o aparecimento dessa hesitação em três reuniões de jurados e, em cada uma delas, ela se apresentou evidenciando interferências diferentes entre os fluxos.

5.3.1 HESITAÇÃO: CRIATIVIDADE ESPONTÂNEA, ESTÉTICA PRÓPRIA DAS OFICINAS DE ARTE NA SAÚDE MENTAL; INVESTIMENTO NA POÉTICA E NA FORMAÇÃO DO ARTISTA

Essa hesitação confrontava duas tendências que, sob pontos diferentes, tocavam a questão abordada: “premiar uma arte representativa do universo da saúde mental?”. Uma das tendências compreendia a origem das obras em um contexto de cuidado à saúde mental como condicionante para valorizar uma criatividade espontânea e ingênua, associada a processos de expressão do inconsciente através da arte. Agregava-se a esta tendência um desejo por valorizar expressões que fossem originadas nas oficinas de arte nos serviços de saúde mental e que eram tomadas por “primárias”, no sentido de serem fruto de um primeiro contato com a arte ou que se apresentassem de uma forma experimental. Num certo sentido, que envolvessem as sutilezas da fragilidade dos

autores e das formas de cuidado, bem como a precariedade das condições de produção em arte nos serviços. A outra tendência não tomava o contexto do Prêmio como preponderante na avaliação e se movia por um desejo de investir no trabalho de autores que pareciam querer fazer da arte seu “metiê”, que investiam numa poética pessoal, na aprendizagem de técnicas e cuja obra parecia ser resultante de um processo de trabalho em curso, e não de um momento de experimentação ocasional e isolado.

A primeira das tendências apareceu na posição de alguns dos jurados e se especificou com intensidade em confronto com a segunda tendência na reunião da categoria “Esculturas/ Instalações”, mediante a comparação dos trabalhos com a obra de Arthur Bispo do Rosário por diferentes aspectos; e na categoria “Pinturas e Ilustrações”, mediante o desejo de valorizar uma arte que nascia nas condições de precariedade dos serviços e nelas se afirmava ou que delas destoava.

5.3.1.1 Interferência 1: oposição e adaptação entre arte expressiva e criação intencional – brincar e inventar mundos

Apesar de os fluxos se acumularem na hesitação, fiz um esforço de análise para colocar em evidência as diferentes interferências entre eles, que por vezes aconteciam concomitantemente nas reuniões. A primeira delas a que gostaria de dar visibilidade refere-se a uma busca nas obras por poéticas que evocassem a emergência do inconsciente, ou de um impulso criativo comparável ao modo como Bispo do Rosário criava, em confronto com a valoração do domínio de técnicas e aprendizagem artística dos autores em oficinas de arte que a distanciaria do critério anterior. A procura por poéticas que dialogassem com a obra de Bispo do Rosário era tencionada por diferentes forças: uma delas em razão da crença em seu caráter espontâneo, e outra pelo desejo de ver nos trabalhos concorrentes uma aproximação com as proposições em arte contemporânea.

Na reunião da categoria “Esculturas/ Instalações”, Marcos expôs seus critérios individuais em conversa informal antes do início da seleção. Disse que, em virtude do contexto do Prêmio, pensou em **privilegiar obras que conversavam ou que traziam como temática os estados não ordinários da consciência**. Tomou como exemplo uma

obra em razão de ela aludir à “pareidolia”⁶⁶, que, segundo ele, é um tipo de percepção que se aproxima da alucinação (presente na experiência de pessoas esquizofrênicas), quando elementos se condensam. Nesse fenômeno, é possível ver e/ou projetar imagens em outras imagens e situações.

Ao conversarmos sobre sua pesquisa de doutorado, antes da reunião começar, falou que estudou esses estados da consciência e a maneira como se manifestam na arte. Deu como exemplo os efeitos na consciência do uso de psicoativos e disse que vinha fazendo parte de grupos em redes sociais que trabalham nessa perspectiva e militavam em favor de uma política de legalização e uso medicinal da *cannabis*, e que estava trabalhando em torno das terapias psicodélicas. Disse que levou em consideração o contexto do prêmio em sua avaliação das obras, e que entendia que se referia a pessoas que estão passando por um “processo”. Colocou em destaque entre os selecionados uma escultura de um busto cuja cabeça estava atravessada por uma garrafa. O título remetia ao processo de embriaguez e, para ele, aludia uma “*pessoa atravessada*” (sic). Entendi que ele considerava o processo de sofrimento ou a experiência da loucura expressa na obra como um critério a favor. Porém, ele não utilizava os termos “loucura” ou “sofrimento” para descrever esse critério e sim a palavra “processo”, já que aproximava a loucura e o sofrimento psíquico de outras experiências que permitem acesso ao inconsciente e ao transcendente.

Pareceu-me, então, que a idéia de sofrimento reduziria a noção que ele queria comunicar que se referia ao “*uso de formas organizadoras (...) elementos que são comuns na produção de pessoas em estados patológicos e pessoas que estão em estados não ordinários da consciência*” (sic- em entrevista). Falava de uma sensibilidade outra próxima a estes estados e a emergências espirituais, que deveria ser compartilhada e não estigmatizada. Mais tarde, no debate, disse ter tomado como premissa aquilo que se assemelharia a algo produzido por alguém passando por um processo de terapia, novamente associando à pareidolia. Parecia querer valorizar processos em que a interioridade do autor se projetava na arte. Comparou ao processo de criação de Arthur Bispo do Rosário; este “*nunca pensou em ser artista, criava por impulso*” (sic). Entendi

⁶⁶ A pareidolia é um fenômeno psicológico que envolve um estímulo vago e aleatório, geralmente uma imagem ou som, sendo percebido como algo distinto e com significado. É comum ver imagens que parecem ter significado em nuvens, montanhas, solos rochosos, entre outros.

que ele fez uma aproximação de seu critério à **noção de uma criatividade espontânea, desinteressada, porém vital, que se daria por impulso, em comparação com o artista que dá nome ao Prêmio.**

Ao longo do debate, seu critério foi ficando mais claro também para os demais jurados e, ao afirmar-se, foi ganhando força de contaminação. Enfatizava que o critério primeiro que havia elegido seria se a obra apresentava uma **forma de ver o mundo a partir de estados não ordinários da consciência.** Seleccionava obras a partir desta idéia de expressão e descartava aquelas que não a retratavam. Deu destaque para uma obra em madeira cujas incisões profundas davam forma a corpos que se fundiam e geravam um todo orgânico. Em sua visão, essa obra tinha um caráter xamânico, espiritual, era um trabalho “*visionário*” e com alto grau de originalidade. Portanto, era o que melhor retratava o critério que havia estabelecido.

Marcos incluía nesta categoria os quadros alucinatórios, a experiência de uso de substâncias psicoativas, os processos terapêuticos de acesso ao inconsciente, como experiências presentes no universo das pessoas que participam do Prêmio e também nas experiências de contato com o plano espiritual, transcendente. Assim, esperava que em obras concorrentes em um concurso destinado a pessoas que fazem parte do universo da saúde mental, estas formas de percepção que transcendem a experiência cotidiana e uma criatividade que se dá por impulso estivessem presentes como uma temática ou expressão fundamental. Em segundo lugar, levou em consideração trabalhos que apresentassem talento artístico, habilidade, critério estético, intimidade com a arte. Ou seja, a habilidade adquirida pelo autor com a operosidade artística, a formação em arte e a idéia de um processo de investimento do artista numa poética pessoal eram secundárias em relação à crença na criação espontânea advinda de uma subjetividade visionária cujo acesso ao inconsciente se dá de maneira mais fluida.

Acumulam-se, nesse fluxo, dois dos mitos românticos que vivificam nas proposições das vanguardas modernas e no movimento da arte bruta, em sua intenção de operar nos limites dos cânones acadêmicos e do sistema de arte: o do inconsciente e o do artista. O inconsciente é entendido como estado em que nossos limites habituais são transpostos, “ponto de inserção do ser humano no vasto processo da Natureza” e através do qual se sintoniza com a realidade cósmica. O artista, aqui adjetivado pelo estado não

ordinário de consciência, é concebido com alguém cujo trânsito por essa região se dá de maneira desobstruída e que, portanto, cria por uma força inata, independente da cultura, de maneira intuitiva e direta mediante uma “catarse” em que projeta sua interioridade profunda na obra (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p.117).

Agrega-se também a este fluxo a evocação da obra de Arthur Bispo do Rosário, entendida como uma forma de criação livre da aprendizagem artística, necessária e visceral, a qual o jurado via similaridade em vários pontos com a arte primitiva, com os testes psicológicos projetivos, e com as formas de auto-organização da psique pela atividade artística exploradas pelos artistas de Engenho de Dentro e na pesquisa de Nise da Silveira. O jurado não via essas manifestações como formas de expressão exclusivas de estados patológicos, mas verificava sua presença na arte de pessoas em sofrimento psíquico como uma busca de ancoragem, bem como em outros estados em que a consciência está mais aberta à emergência de conteúdos inconscientes e funciona de maneira não racionalizada. Conforme esclareceu em entrevista:

“(...)Você acaba vendo essa similaridade em vários pontos. Tipo, um na arte primitiva (...) das manchas de Rorschach como a pessoa traz o mundo interno dela dentro das perturbações, das alucinações, dos sonhos, ou seja, todo esse contato com o mundo que não é o mundo racional aqui fora, como que ela expressa isso no material que ela pinta, ou que ela desenha. (...) no caso de esquizofrenia, e essa pessoa faz materiais muito centralizados quase numa tentativa daquela desorganização interna, ele tem necessidade de fazer alguma coisa fora para se ancorar, de uma forma muito centralizada, muito organizada então.

(...) Então, nesse aspecto, assim esse universo ele me é conhecido não pelo lado propriamente patológico, mas indiretamente pelo próprio Bispo mesmo e outros artistas que nem [os acompanhados pela] a Nise [da Silveira] e outros que são do museu [de imagens do inconsciente] (...)Nesse caso, não serão considerados propriamente a grande arte ou a arte contemporânea, mas acho que [essas manifestações] elas são humanas e sempre vão estar presentes de uma forma ou de outra” (sic).

Parecia buscar também, a partir da evocação do trabalho de Nise e da obra de Bispo, trabalhos que revelassem o mundo interno do autor buscando meios de expressão que o aproximassem cada vez mais do consciente. Nesse contexto, a arte era vista

prioritariamente como um instrumento a ser utilizado pelo autor para reorganizar seu mundo interno e, ao mesmo tempo, reconstruir sua relação com a realidade exterior, independentemente de uma intenção do artista de produzir arte (CASTRO; LIMA, 2007). E, secundariamente, como forma de expressão de interesse das artes na atualidade ou como caminho de formação e investimento intencional do artista em seu trabalho.

Afetado pela exposição de Marcos, Yuri disse que não chegou a formular critérios para esta etapa da seleção, mas que para a primeira etapa levou “isso” em consideração (aqui entendi que ele se referia ao critério da espontaneidade mencionado por Marcos), mas depois soube que houve oficinas de arte organizadas pelo Conselho. **O jurado entendia o fato de terem sido ofertadas oficinas como uma possibilidade de estímulo à produção e à formação dos artistas, o que distanciaria sua análise do critério de uma arte por impulso, “bruta”.** As oficinas interviriam na criação espontânea por meio da aprendizagem de técnicas e linguagens. Porém, ele também não sabia que a grande maioria das obras participantes não foi oriunda das oficinas organizadas pelo Prêmio, e que estas oficinas foram pontuais; não configuraram um processo de formação artística e sim de experimentação. Ainda assim, conduziu sua avaliação na primeira fase a partir desta orientação.

O que se evidenciava, para mim, era uma hesitação entre valorizar um processo de criação em que a intencionalidade do artista e sua formação em arte se apresentavam de maneira evidente na construção de um estilo em seu trabalho; e valorizar obras em que a intencionalidade não era força operante, tendência movida pela crença em um artista que não opunha sua arte como objeto da consciência, mas que a tratava como necessidade vital e trabalhava pela intuição primordialmente. Essas possibilidades, por vezes, pareciam se opor de maneira a uma excluir a outra.

Esta oposição também marcou, de maneira muito mais polarizada e enfática, as análises de críticos de arte sobre a obra de Arthur Bispo do Rosário (constantemente evocado na reunião de “Esculturas/ Instalações”), e que dividiam opiniões dos críticos sobre a possibilidade dele ser considerado artista. O fato de Bispo qualificar inicialmente seu trabalho como um “registro das coisas existentes na Terra”, de não ter formação artística, e de seu processo criativo ser alimentado por um “desligamento da

realidade objetiva”, conduziam alguns críticos a considerar equivocada a associação de sua obra com a arte contemporânea.

Já o crítico Frederico Morais defendia essa associação, haja vista que o diálogo entre as obras de Bispo e de outros artistas da contemporaneidade era inequívoco. Para ele, os mecanismos de criação artística são os mesmos em todas as pessoas, e o que diferia no “artista louco” era o aspecto vivencial, o fato de ele estar assujeitado a um mundo que fala através dele. Portanto, na visão do crítico, o jogo razão X desrazão como opostos simétricos conduzia a leituras reducionistas sobre a obra de Bispo que mantinham uma dicotomia entre arte expressiva e arte consciente. De um lado, negavam sua loucura para afirmar valor a sua arte; de outro, confundiam a obra e o artista, vendo na primeira a continuidade do segundo (MORAIS; CORPAS, 2013).

Não me parecia que algum dos jurados compreendesse o artista “louco” como alguém que cria de maneira totalmente inconsciente, ou em contrapartida, que o processo de criação artística fosse sempre um ato consciente. Tampouco que desconsiderassem aquelas expressões como formas de arte. Porém, em momentos de escolha e de afirmação dos critérios, as tendências pela criação livre e espontânea, ou pela criação intencional encorajada pelo processo de aprendizagem artística, se confrontavam.

Parecia-me também que esses jurados buscaram como critério, em momentos de sua avaliação, uma temática ou poética específica nas obras relacionada ao universo da saúde mental. Aproximaram os critérios à obra do artista Bispo e a uma produção oriunda de estados alterados da consciência ou de processos de auto-regulação da psique pela arte. Marcos, por exemplo, destacou uma obra dizendo que o que a favorecia era a brincadeira que o título fazia com a palavra “delírio”, usando a palavra “lírios” (flores). O mérito da obra estaria ligado a um diálogo que esta pudesse fazer com a questão da loucura. A procura pela poética do Bispo nos trabalhos concorrentes era constantemente debatida entre eles, porém enaltecendo diferentes aspectos da obra do artista que por vezes se confrontavam.

Na discussão dos critérios, Patrícia referiu que achou muito interessante o critério estabelecido por Marcos (criação de caráter espontâneo e por impulso) e o entendeu como uma aproximação com a poética do Arthur Bispo do Rosário; no

entanto, enalteceu que Bispo “*é um artista contemporâneo*”. A jurada já havia exposto previamente que seu critério primeiro de avaliação das obras teria sido em que medida estas dialogavam com as proposições da arte contemporânea, “*o quanto essas obras estariam dentro desse circuito mais atual do campo das artes*”. E por arte contemporânea entendia “*uma retomada das vanguardas artísticas do século XX, lançadas para o campo da vida*” (sic).

Ao fazer uma aproximação de seu critério ao de Marcos, Patrícia **privilegiou o fato de Bispo ter sido considerado um artista contemporâneo pelo campo das artes e, por conseguinte, as obras concorrentes que com sua poética dialogavam terem uma aproximação com este circuito**. Isto se opunha a uma visão sobre a obra do Bispo que enaltecia a espontaneidade, a criação por impulso, ou conduzida por uma alteração de estado de consciência como critério. Já que a jurada entendia que esta forma de interesse e compreensão sobre a relação arte e loucura tinha chegado ao seu limite com as vanguardas modernas e que, no contemporâneo, outras formas de conversa entre esses termos poderiam se manifestar, que elidisse a compreensão de uma subjetividade individualizada que se projeta na obra e adentrassem o campo da produção de subjetividade, do cotidiano, das relações sociais e dos coletivos.

No decorrer do processo, Marcos e Patrícia foram se contaminando pelos critérios que cada um havia proposto inicialmente e que pareciam se opor. Patrícia concordou com Marcos sobre a proximidade de uma das esculturas escolhidas com a obra do Bispo, em referência à junção de objetos do cotidiano, o que seria uma prática comum nas proposições da arte contemporânea. Marcos concordou, referindo que a obra expunha um paradoxo que a arte contemporânea põe em jogo: os objetos cotidianos “*estão aí porque estão aí*” (sic), talvez aqui se referindo ao borramento dos limites entre arte e vida cotidiana. Já Yuri entendeu que a proximidade se dava pelo uso de materiais parecidos com os que Bispo usava como cabos, fios entrelaçados. Patrícia deu destaque ao “*crochê*” que compunha a obra decorrente de um forte envolvimento do artista no processo, marca do Bispo. Marcos comentou que a forma como os materiais e as cores foram utilizados na obra lembravam a compulsão que Bispo tinha durante seu processo de criação.

Em entrevista, Patrícia comentou sobre esta interferência-combinação entre os

fluxos que possibilitou uma adaptação nos critérios:

“Inicialmente, eu estava pensando mais no sistema das artes, e nessa conversa que o próprio prêmio e as obras que são realizadas em CAPS, e nas instituições de uma maneira geral, podem dialogar e entrar no circuito das artes atual. (...) Mas na conversa com os outros jurados, o [Marcos] pensou num critério que eu achei muito apropriado. A gente não tá falando de qualquer prêmio de arte, é Bispo do Rosário, então tem essa interface com o campo da loucura. Pensar essa poética do delírio como sendo uma prioridade aí para gente pensar. (...) E acho que ajudou muito esse norte que ele deu, deixou mais claro. Engraçado, parti de outros critérios e chegamos mais ou menos nas mesmas obras. (...) Eu acho que nesse segundo momento, de fato, a saúde mental apareceu mais! E eu acho que tem uma pertinência muito grande para a Luta Antimanicomial um prêmio como esse. Então, nesse segundo momento, teve uma importância maior essa questão da saúde mental” (sic).

A discussão sobre o diálogo com a obra do Bispo como um critério de seleção foi ponto crítico e de aquecimento dessa reunião. Ao debaterem se incluíam uma das esculturas que apresentava este diálogo entre os premiados, discutiram se isto configuraria mérito ou demérito da obra. Patrícia fez uma distinção entre duas esculturas que apresentavam esse diálogo, referindo que numa delas a proximidade era demasiado explícita, quase um estudo da obra do Bispo, uma apropriação direta de seu trabalho em comparação com outra escultura que, apesar de conversar com o trabalho do artista, tinha algo de muito singular.

Quando o diálogo da temática da obra com a poética do Bispo se fez proposital, Patrícia considerou um demérito. Sua posição influenciou os demais jurados na escolha dos premiados, ao preferirem obras que tinham uma identidade própria, força poética e originalidade. Porém, ao final, aquela obra que tinha causado polêmica foi incluída entre as premiadas por decisão de Yuri que, influenciado pela fala de sua filha, justificou que a obra *“brincava com o imaginário do artista”* (sic).

A expectativa por encontrar nas obras uma poética que aludisse ao delírio ou fosse conduzida por um diálogo com a obra do Bispo foi proeminente na avaliação desta categoria. Porém, o fato da obra trazer este diálogo de maneira a representar os trabalhos de Bispo criava um incômodo nos jurados. E a maneira que puderam se

distanciar desta expectativa foi apostar na originalidade, no sentido de que o diálogo entre a obra concorrente e o trabalho de Bispo deflagrasse um modo singular de apropriação que brincasse com aquilo que sua obra representa.

Apesar de não concordarem sobre quais das obras concorrentes estabeleciam este jogo no diálogo, compuseram um critério priorizando obras que, ao invés de sacralizar Bispo e prestar-lhe uma homenagem através de um trabalho que o representasse, restituíam sua obra à esfera do contágio, desencantando-a e operando em suas entranhas. Deste modo, rompiam com uma forma de avaliação que fixaria a obra do artista Bispo num lugar icônico e de horizonte para toda arte oriunda da saúde mental, profanando-a.

Segundo Agamben (2007), toda forma de separação e fixação, como a que é feita com aquilo que é legitimado como obra de arte, contém e conserva em si um núcleo religioso, no sentido de *relegere*, que indica uma “atitude de escrúpulo e atenção que deve caracterizar a relação com os deuses, a inquieta hesitação (o “reler”) perante as formas – e as fórmulas – que se devem observar a fim de respeitar a separação entre o sagrado e o profano” (p.66). Profanar significaria uma forma especial de negligência, que ignora a separação e faz dela um uso particular. Esse uso (ou reuso) trata-se do jogo, do brincar.

Segundo o autor, o jogo desvia a humanidade da esfera do sagrado sem a abolir completamente. Assim como a criança que transforma em brinquedo qualquer coisa que pertença à esfera da economia, da guerra ou de outras atividades, jogar com aquilo que a obra do Bispo representa seria uma nova dimensão do uso que abre as portas para a potência de invenção daquela arte. Profanar a obra de Bispo seria inverter sua consagração, restituí-la ao uso comum, desativando mecanismos de poder que criam formas de separação em um lugar de representação da arte de “loucos” e a confiscam.

Nesse sentido, os jurados tentam defletir da lógica da representação para organizar seu modo de recepção e julgamento. Apesar de evocarem a presença de determinados temas e gêneros, optam por valorizar obras que produzem um deslocamento desses temas e gêneros de sua função icônica habitual, de seu lugar consagrado e, nesse sentido, o coeficiente de invenção se torna atuante. Ao tomar como

critério “**brincar com a obra do Bispo**”, escapam de museificá-la⁶⁷, abrindo-a a um novo e possível uso, e de fixar uma memória em que temas e poéticas tradicionalmente ligados à loucura são necessários a uma arte produzida por pessoas em sofrimento psíquico. Qualificam essa brincadeira pela “originalidade” e, em alguns momentos, pela “diferença” ou “singularidade” dos trabalhos.

Seguindo o raciocínio de Agamben (2007), a recepção e julgamento, como jogo, ainda evocam a relação acima descrita da qual se emanciparam, porém a esvaziam de seu sentido ou relação imposta com uma finalidade ou causa, liberando a atividade do julgamento de estar necessariamente voltada à busca por uma arte representativa das relações com a loucura, ou do campo da saúde mental. Ou seja, além de elidir a hierarquia de temas e gêneros, a atividade dos jurados recusa a causalidade entre prática artística e efeito específico no espectador e se aproxima do livre jogo presente na experiência estética, do modo como Rancière (2011b) a apreende.

A política se faz valer pelo dissenso nesta forma de avaliação, já que coloca em contradição duas lógicas: a lógica representativa mediada pelo consenso entre formas sensíveis e efeitos no público; e a lógica do sensível pela manifestação de uma distância, de uma defasagem do sensível em relação a si mesmo, oposta à adaptação mimética ou à produção com fins definidos. Assim, afirma a singularidade da arte e desobriga a arte e sua apreciação de qualquer regra, tema ou gênero específicos (RANCIÈRE, 2009; 2012; 2014).

A busca por temas e poéticas próprios à saúde mental e a tentativa de defletir desta lógica pela originalidade também apareceu em um episódio do debate entre os jurados de “Pinturas e Ilustrações”. Alexandre convocou os demais jurados a pensarem se tomariam como norte para a escolha dos premiados a realização plástica do trabalho enquanto uma linguagem original ou o “simbolismo” da obra. Ele fez essa provocação ao ouvir a argumentação de Gilsa que, ao observar uma das obras concorrentes, disse ter gostado, pois a levava a pensar sobre a condição de vida de migrantes que chegam ao Estado de São Paulo, vindos de outros países, e o sofrimento dessas pessoas devido às saudades da terra natal e o desenraizamento.

⁶⁷ Torná-la museu, na medida em que esse termo indica uma “dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é”, e a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência (AGAMBEN, 2007, p.73).

Alexandre compreendeu esta fala de Gilsa como um critério que levaria em consideração o caráter simbólico da obra em relação às experiências de vida e de sofrimento de seus autores. Acreditava que estes aspectos simbólicos dialogavam com o contexto do Prêmio, porém argumentava que os jurados apenas poderiam supor quem seriam os autores da obra (no caso daquela em específico, se de fato teriam vindo de outros países, ou apenas estavam retratando uma paisagem escolhida) e suas histórias de vida e que, caso soubessem, talvez a avaliação fosse diferente. Parecia convocar Gilsa a avaliar as obras pela sua **realização plástica e sensível e pelo impacto que a obra produzia**, que a destacava de um senso comum, a despeito de sua possível relação com uma expressão do sofrimento ou representação da história de vida do autor.

Diante da convocação, Gilsa fez uma distinção entre duas obras representativas, uma delas que considera uma ilustração de livro e um clichê temático (como um demérito), pois trazia a figura de um bufão, personagem iconicamente associada à loucura na era medieval, mas que era bem resolvida tecnicamente; e outra que ela considerava mais “simbólica”, em razão de expressar o sentimento do autor ou conteúdos provindos do inconsciente (o que considerava um mérito), mas que graficamente deixava a desejar. Parecia diferenciar um realismo figurativo e mimético de um trabalho de expressão simbólica. Este último ela considerava fazer jus a seus critérios e se adequar ao contexto do Prêmio. Milton fez uma leitura da obra que retratava um bufão e que Gilsa considerou um “clichê”: disse que ela não se comparava a outra obra concorrente que retratara um animal e tinha um caráter mimético, pois o personagem era um símbolo demasiado forte, pensando no contexto do Prêmio, e, portanto, servia como uma provocação.

Então, Alexandre reconheceu que Gilsa estava falando do clichê como uma imagem do exotismo das pessoas com sofrimento mental que se reitera, que sempre aparece, que “*martela*” (sic), que é mais facilmente interpretada, resultante de um olhar automatizado. E entendeu que para se opor aos “clichês” de recepção, sejam eles ligados a uma visão reiterada do louco ou à busca de uma representação do sofrimento e da história de vida dos autores, eles deveriam enquanto grupo priorizar a originalidade como critério. E associou a originalidade a uma visão da loucura como “*subjetividade que opera em um outro registro*”, diferente daquele a que estamos acostumados e que, por conta disso, poderia trazer um “*outro prisma para as coisas*” (sic) ou criar outros

mundos sensíveis. Sobre esta interferência nos critérios, comentou em entrevista:

“(...) Eu acho que a gente acabou tentando pensar nesse critério norteador a partir da linguagem... que não priorizar, olhar talvez ...porque é da saúde mental, devemos olhar assim ou assado, mas acho que teve um cuidado na discussão de pensar um critério que levasse em conta a obra, tanto que a gente não sabe quem fez. Você tá diante da obra e é ela quem tá falando. Acho que tem uma preocupação justamente para que não ocorra esse olhar pejorativo sobre a produção de um determinado sujeito” (sic).

O jurado entendia que essa adaptação no critério que concebe aquela expressão como uma criação de linguagem e também uma criação de um mundo sensível era uma forma de avaliação se opor a uma busca pelo exótico nas obras. Na sua forma de pensar, ecoava a experiência de encontro de artistas do movimento neoconcreto com os do Museu de Imagens do Inconsciente, como uma força de afirmação de uma estética inventiva embalada por uma crença na arte como expressão de uma experiência de invenção de mundos, e não como expressão de um mundo interior do artista que se opõe à realidade externa (LIMA, 2009).

Pensava que, caso o Prêmio estabelecesse um diálogo mais intenso com o campo da cultura, poderia se tornar um instrumento para fomentar um *“choque conceitual”* (sic) entre modos de percepção. Percebi também em sua argumentação ressonâncias de uma mutação na sensibilidade contemporânea, descrita por Lima (2006, p.327), em que *“A arte não estará mais interessada na loucura como entidade psicopatológica, mas numa certa forma de produção esquizo, uma desterritorialização que fica adensada nos esquizofrênicos”* e que se faz viva na imanência do processo criador. Uma vez que o jurado via a potência das obras como experiências criadoras de sujeitos que estão à margem do campo da arte e cuja existência dissidente funciona pela conexão de fragmentos heterogêneos, a obra navega na dimensão do que não é pensável, se abre à emergência da virtualidade e transgride a racionalidade operante. Nesse sentido, são criações mais abertas ao informe e capazes de produzir um choque entre diferentes lógicas do sensível.

“Choque” seria o dissenso entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais ela é apropriada pelos espectadores, que produz o

confronto entre diferentes formas de disposição dos corpos, diferentes recortes de tempos e espaços que definem maneiras de estar em conjunto ou em separado. Eficácia estética da arte que não consiste em transmitir mensagens ou decifrar representações, mas em baralhar as linhas de separação que configuram o campo consensual e instaurar novos possíveis, novos campos de visibilidade (RANCIÈRE, 2012).

Alexandre comparou esse entrecruzamento de diferentes formas de repartição dos modos de ver, sentir e pensar com o que acontecera nos idos dos anos 30 e 40 através da experiência do Museu de Imagens do Inconsciente e pela forma como o crítico Mário Pedrosa fomentou, categorizou e difundiu os trabalhos produzidos em Engenho de Dentro. Porém, entendia que, no contexto atual, essas obras não seriam recebidas com o ineditismo de então, pois apesar de a rede de saúde mental estar mais aberta a diálogos intersetoriais (com as artes e a cultura, por exemplo), a idéia de uma arte produzida por “loucos” como uma forma de expressão exótica ainda ecoa no imaginário dos profissionais que estão na ponta, nos serviços atuando diretamente no acompanhamento desses processos criativos.

O desejo por produções cuja linguagem produzisse um choque com códigos disponíveis na cultura, e se abrisse a uma outra configuração do possível, tencionou parte do debate. Alexandre, como expoente dessa tendência advogava pelo impacto da obra nos jurados como condição primeira para a elaboração dos critérios, antes de qualquer tentativa de decifração de seus símbolos ou de valorização de temas que provocassem outras formas de pensar a loucura, por eles chamados “clichês” (sic) de recepção de obras oriundas da saúde mental. Era um modo de escapar da adaptação mimética, de um olhar que busca por modos de expressão condizentes com o contexto do Prêmio ou da ética das produções artísticas com fins sociais definidos pelo seu engajamento político. Pelo “choque”, ou o dissenso, que a experiência estética se cruza com a política e atualiza uma política da arte como repartição singular dos objetos da experiência comum que opera por si mesma e antecede qualquer desejo de servir a um grupo ou a uma causa, pois nela:

As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas dentro de um espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensorio-motor definido. O

resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

5.3.1.2 Interferência 2: agregação branda entre autoria individual, processos de experimentação, produção coletiva

Gostaria de destacar uma segunda interferência entre os fluxos confrontantes desta hesitação. Na reunião de “Pinturas e Ilustrações” e em outras reuniões de jurados, ao fluxo que enaltecia a expressão da interioridade do artista, associava-se também a **valorização da autoria individual** como mérito da obra. Em confronto a ela, a idéia de que as oficinas de arte nos serviços de saúde mental oportunizavam experiências de produção coletiva e de que os trabalhadores dos serviços frequentemente interviam na produção bifurcou-se em duas tendências de crença que se opunham. Uma delas compreendia a intervenção dos profissionais no processo criativo como condição de que aquela forma de expressão pudesse emergir e se desenvolver; portanto, **agregava valor às obras que transpareciam resultar de processos iniciais de experimentação e aprendizagem em oficinas**. A outra via a produção coletiva como um mérito desde que fosse **resultante de um processo criativo conjunto e fizesse parte de um coletivo de produção e formação artística, e não de uma experimentação ocasional**.

Na reunião da categoria “Esculturas e Instalações”, os jurados debateram sobre uma escultura cuja autoria era coletiva. Era uma árvore com muitas folhas de lata e Marcos destacou que a considerava interessante pelo fato de imaginar ter sido necessária a participação de muitos para fazer cada uma daquelas folhas. Patrícia disse imaginar que houvera participação de muitas pessoas na execução, mas não exatamente na concepção da obra. Imaginei que ela privilegiasse a concepção coletiva como critério, aproximando-o de propostas em arte contemporânea.

Já Marcos destacou que achava mais interessante quando o processo de criação era mais pessoal, em detrimento de um trabalho oriundo de uma oficina (como os grupos que povoam o universo dos serviços de saúde mental), parecia dar maior valor à autoria individual. Em meio a essa conversa, Yuri passou a identificar trabalhos que imaginava ser oriundos de processos de criação em oficinas. Então, Patrícia questionou

os demais jurados porque razão o fato de um trabalho ser resultante de um processo em oficina não seria um critério a favor, já que considerava a **autoria e a criação coletiva como uma possibilidade de diálogo das obras concorrentes com as propostas da arte contemporânea**. Apesar de dizerem que não consideravam a autoria coletiva um ponto em desfavor da obra, Marcos e Yuri pareciam enaltecer em suas escolhas a expressão individual e o processo individual de criação em detrimento do coletivo, se opondo à opinião de Patrícia. Sobre esta questão, Patrícia comentou em entrevista:

“Venho pensando que é como se o Prêmio Arthur Bispo do Rosário ainda estivesse preso a algumas concepções de arte do século passado. Nesse sentido, não avançou. (...) O cenário contemporâneo tem trazido outras provocações: pensar as trocas, as relações, a construção dos coletivos. Isso a arte contemporânea vem pensando muito. E o Prêmio tem privilegiado poéticas individuais, mais com esse caráter expressivo. Foi hoje esse o critério que vingou na hora da avaliação, do julgamento. E as obras remetiam muito a isso, não dava pra gente pensar em outra coisa.

(...) [o Prêmio] Tá alicerçado numa concepção de subjetividade que é individualista, privada. De que existe um eu interior e a expressão desse eu interior como um valor artístico. Não acho que é nem melhor, nem pior, acho que é um modo, mas acho que é um modo de pensar que não tá acompanhando o movimento da arte contemporânea.(...)Acho que inclusive faltam outros critérios: do coletivo; do trabalho que pensa a estética relacional⁶⁸; que acentua o processo do [em relação ao] produto final. Poderia ter outros, mas no momento, o que é privilegiado é esse aspecto da expressão, no geral” (sic).

Em seu relato, a jurada observou que o critério preponderante na reunião da categoria “Esculturas/ Instalações” foi a expressão individual e espontânea, independentemente de uma formação em arte, forma como a modernidade abordou a relação arte e loucura que, para ela, era obsoleta. Defendia que arte interessada nos

⁶⁸ Termo conjurado por Bourriaud (2009) para qualificar o regime estético da arte contemporânea que tem como horizonte a esfera das relações humanas. O substrato das produções artísticas é dado pela intersubjetividade e estas funcionam como interstício social, pois sugerem outras possibilidades de troca além das vigentes no sistema. Destaca que sua finalidade política não é representar formas de alienação, como numa arte sociológica engajada, mas estabelecer o papel de interstício que se define contra a alienação reinante em todos os outros lugares, deslocando as formas de alienação como um inimigo a combater.

processos criativos dos loucos, na questão expressiva, foi um fenômeno moderno e que se findou com o fim mesmo da modernidade (COELHO, 2002). Mas que ainda tencionava como critério preponderante no Prêmio e provavelmente na forma como os processos de produção artística eram conduzidos nos contextos de onde as obras eram originadas.

Patrícia destacou uma obra que compreendia ser fruto de um processo coletivo, no sentido de que houve um suporte técnico e artístico e um processo de aprendizagem pelo autor que poderia ter se dado nas oficinas. Por criação coletiva, compreendia um universo de trocas entre os usuários e profissionais das artes e da saúde que proporcionasse, além de uma oferta de cuidado, uma possibilidade de potencialização do processo criativo e de formação artística. Portanto, a obra ali era inevitavelmente fruto de um trabalho coletivo. Em entrevista, comentou sobre a obra que foi sua primeira escolha entre os premiados:

“[fez referência ao título do trabalho] acho que tava num outro patamar de discussão, diferente dos demais porque tinha ali um domínio da técnica, tem uma intimidade com aquele material. Tem um caráter expressivo, a mim me afetou. E acho que aquele trabalho foi um trabalho coletivo, é uma percepção subjetiva. Acho que tinha ali um suporte, um apoio que fez ela chegar na potência máxima dela. É um trabalho bonito de se pensar, não chegou naquela forma de uma hora pra outra. Teve um trabalho, que provavelmente envolveu outras pessoas.

(...) Isso é um suporte artístico, não necessariamente terapêutico. (...) Um coordenador, as pessoas da oficina ajudando nesse processo de formação artística do sujeito. Tinha muito conhecimento de arte, tinha muito conhecimento técnico, não era apenas algo expressivo. Não que o expressivo não tenha importância e que não tenha aparecido no trabalho, porque apareceu. Mas teve um processo de formação artística. Que pode ter um efeito terapêutico, pode acontecer, não é a prioridade. Pode ter um efeito secundário que é terapêutico” (sic).

Pela vertente defendida por esta jurada, a autoria coletiva não necessariamente dizia respeito a um coletivo que produz junto, mas a uma ambiência composta por um corpo de afetos e seus agenciamentos com incentivos expressivos, metodologias de trabalho e uma variedade de linguagens artísticas (CASTRO et. al., 2016), que dava

suporte para que a invenção pudesse emergir.

A questão da autoria para Tarde (2000) nunca é uma resumida a ações individuais; estas estão em constante combinação com fluxos vindos de vários lugares e tempos, cujo fundo consiste num amontoado de tradições do passado, de experiências brutas mais ou menos organizadas e transmitidas imitativamente pela linguagem, e cujas singularidades criadas nos encontros também tendem a se propagar aos milhares pela imitação. Nesse sentido, as invenções não remetem a unidades ou identidades individuadas, tampouco a entidades impessoais e superiores que predisõem fatores para que eclodam, mas a relações compostas ou compostos de relações que têm como elementos constitutivos irradiações imitativas anteriores. Se a invenção se realiza num “cérebro inteligente”, esse cérebro nada mais é que um lugar, onde se produz o encontro entre vários fluxos que dará nascimento a uma invenção, inédita a princípio, mas que depois tornar-se-á um fluxo imitativo ela própria. As causas vitais da invenção são aquelas que a produziram por uma série de encontros felizes entre originalidades pessoais; e as causas sociais são as influências (dentre elas estéticas) nascidas de contágio imitativo (VARGAS, 2000, p.241, 242).

Se, por um lado, a maior parte das obras dialogava com o critério da expressão individual e, portanto, este se tornou o critério principal na reunião desta categoria, por outro, a inclusão da obra comentada por Patrícia entre os premiados pôde tencionar por uma forma de avaliação que preconizava um outro modo de valorizar o processo criativo, mais aberto ao contágio dos afetos produzidos no contexto de produção, a conexões com outras visões de arte e menos submetido aos hábitos de valoração calcados numa busca sobre o que uma obra oriunda da saúde mental deveria ou não conter.

A recepção dessa obra pela experiência estética, livre de pré-determinações, favoreceu com que o coeficiente de invenção atuasse na elaboração dos critérios e desse a ver a habilidade do autor, seu critério estético, sua intimidade com os materiais escolhidos e com a técnica. Também fez imaginar que a formação em arte, a intervenção e o suporte de um coletivo, que acolhe esse modo de expressão, podem proporcionar um processo de execução da técnica que fez com que a matéria encontrasse sua destinação artística e favoreceu um investimento do artista numa

poética pessoal que se fez valer na obra.

Essa hesitação especificou-se de maneira mais evidente na reunião da categoria “Pinturas e Ilustrações” e agregou outras séries de crenças e desejos que se confrontavam. Após circularem na “repescagem” (rodada pela exposição das obras para confirmar as escolhas já feitas), os jurados de “Pinturas e Ilustrações” se reuniram novamente, e Milton tentou convencer os jurados de incluir uma obra que receberia Menção Honrosa entre os premiados. Neste momento, cada jurado passou a afirmar de maneira mais clara seus critérios, e a hesitação apareceu entre as posições de Milton e Gilsa.

A hesitação foi marcada pela comparação entre uma obra figurativa realista com esmero técnico em grafite (escolha de Milton) e uma obra cuja técnica de impressão com folhas de árvores transparecia uma experimentação inicial oriunda de um processo de aprendizagem da técnica em oficinas, comuns nos serviços de saúde mental (escolha de Gilsa). Nessa hesitação, acumularam-se séries de desejos que se opunham. Uma série em que o desejo de fortalecer o trabalho investigativo do artista tendia a premiar trabalhos que pudessem ter continuidade e impulsionar um investimento técnico, poético e ser embrião para um processo de **formação da identidade autoral do artista**. E outra série movida pelo desejo de privilegiar experimentações iniciais, **enaltecer produções coletivas**, destacar trabalhos associados a um processo criativo espontâneo, a uma **estética precária e ingênua identificada como própria das produções oriundas do universo da saúde mental**.

Milton, ao destacar a primeira obra citada, disse que gostaria de privilegiar trabalhos que eram fruto de um processo de produção artística em curso, de artistas que tinham algum domínio da técnica e investiam no processo criativo. Pensava que o sentido do Prêmio era incentivar o artista para dar continuidade na produção, principalmente para aqueles que demonstravam talento, e cujas obras eram bem resolvidas em sua proposição plástica. Nesse sentido, comparou duas obras com desenhos geométricos e destacou uma delas que era realizada a partir de desenhos com o contorno de um CD e que, segundo ele, teve um resultado bonito feito *“a partir de algo que se tem à mão”* (sic), ao mesmo tempo que produzia reflexões sobre as possibilidades do geométrico. Entendia que o Prêmio poderia funcionar como uma

orientação para guiar o artista na potencialização de seu processo criativo, como estímulo para a produção de séries de obras e para a formação de um estilo próprio. **O Prêmio serviria, então, para incentivar o artista a se instrumentalizar técnica e poeticamente.** Em sua argumentação, enquanto artista, falava em nome do trabalho de produção do artista no desenvolvimento de sua identidade.

Gilsa, por sua vez, via nas obras oriundas deste contexto uma estética peculiar ligada à precariedade das condições de produção das oficinas de arte nos serviços substitutivos e à vulnerabilidade das condições de vida de seus autores. Ficava claro que ela falava do lugar de trabalhadora da Saúde Mental, cuja empatia com a situação de vida da população atendida se unia a uma crítica às condições de trabalho nos serviços de saúde mental. Ela entendia que essa estética deveria ser privilegiada como um critério, buscando **premiar trabalhos cujo processo coletivo em oficinas da saúde mental ficasse evidente.**

Nesse sentido, eles discordavam, pois Milton achava que a obra a qual Gilsa se referia carecia de investimento técnico e poético e configurava um trabalho isolado. Apesar de entender o fazer coletivo como um mérito da obra, via naquela obra com caráter de oficina que a produção conjunta não parecia se manter futuramente, pois dependia daquele contexto de cuidado e não parecia configurar um coletivo de produção. *“Eles fizeram [o trabalho] e inscreveram [no Prêmio], mas não vejo uma continuidade enquanto um coletivo que cria junto e que produzirá mais”* (sic). Já Gilsa compreendia este cuidado que ficava impresso na obra, da *“mão do oficinairo que pega as mãos trêmulas do usuário e coloca na tinta”* (sic), como mérito. Aqui se referia à fragilidade dos usuários e ao apoio que imaginava ter sido dado pelo profissional no contexto da oficina para que o processo criativo acontecesse. *“A gente vê pela assinatura, a letrinha de quem não teve acesso à cultura”* (sic).

Ficou impressionada com a singeleza da assinatura de todos os usuários que realizaram a obra em letra quase infantil que ela qualificou de *“primitiva”* (sic). Associava esse aspecto à potência da obra dar visibilidade ao *“primitivo”*, à *“precariedade”* e passou a advogar em favor desse critério. Comparou ao modo do artista Bispo criar, ao utilizar rejeitos do hospital. Disse tê-lo conhecido quando especializanda na Colônia Juliano Moreira, e que ele criava numa *“choça”* (sic), com

materiais desprezados pelo hospital e que isso não poderia ser esquecido.

A categoria “**precariedade**” foi afirmada por Gilsa como um critério, a partir da intervenção do outro jurado, Alexandre, que, ao escutá-la em suas argumentações, fez tal nomeação. Nesta categoria, ela agregou a crença na afirmação da precariedade das condições de trabalho nas oficinas dos serviços de saúde mental e na fragilidade das situações de vida e de saúde dos autores das obras como **contexto e matéria artística para o processo criativo** e o desejo pela valorização da potência que nasce da precariedade como característica da arte de pessoas com sofrimento psíquico.

Ao associar esta categoria às condições de produção de arte nos serviços de saúde mental, Gilsa dizia dos poucos recursos materiais e da falta de acesso à formação em linguagens artísticas. Ao compreendê-la como uma característica da arte de pessoas em sofrimento psíquico, enaltecia a possibilidade dos autores fazerem arte apesar de e mesmo com as limitações que a vida lhes impõe. Nesse sentido, destacava os pequenos detalhes, as sutilezas que aludiam a gestos criativos em formação, às experimentações iniciais, que também evocavam formas de acolhimento de modos de existência e de expressão à deriva, em isolamento. Por várias vezes, associou esta categoria à palavra “*primitivo*” (sic) e chegou a comparar as obras que qualificava merecedoras do prêmio por esse critério à arte rupestre, denotando uma visão também marcada pela tradição moderna de pensamento e de sensibilidade sobre a relação arte e loucura. Sobre esta categoria, comentou em entrevista:

“Falo da ousadia mínima. Daquela obra tremida, daquelas folhinhas... que foi uma produção coletiva... Dio mio!... consegui me colocar no lugar [no lugar dos autores e no contexto da oficina de onde a obra surgira]... e os meninos [os dois outros jurados] ficaram bravos comigo. Parecia coisa de jardim da infância, mas só de conseguir colocar aqueles troncos e aquelas bases coletivamente...(...) Quanto mais elaborado me parecia o trabalho, mais estético, mais cromático, menos eu achava que fosse para o [Prêmio] Bispo do Rosário. Porque se a gente for pensar como era a produção do Bispo, os materiais cotidianos que ele usava (canecas, linhas), podemos dizer que a Colônia [Juliano Moreira] era dele...(...) Quanto mais primitivo, eu dava mais pontinho” (sic).

Sua visão era marcada por um desejo por ver naqueles trabalhos as descontinuidades presentes nos processos de criação nos grupos de oficinas, com pessoas em situação de vulnerabilidade e com histórias de sofrimento as mais diversas; e também a delicadeza dos pequenos arranjos de formas frágeis, contingentes, que através da improvisação e do experimentalismo, procuravam resistir e vencer impossibilidades. Colocava em evidência, portanto, o processo de criação de si que acompanhava aquele da criação da obra. “Uma obra e um si mesmo que testemunham uma precariedade a partir da qual é possível se fazer arte” (LIMA, 2010, p. 446). Falava também em nome dos profissionais que trabalham numa interlocução permeada por tensões e precariedades da vida, que lhes convoca entrar em cena “ (...) para que os atos de criação– não só artísticos, mas existenciais–, sejam percebidos, sustentados e operacionalizados no percurso dos grupos”. Processos que “(...) colocam em movimento aquilo que se engendrou como acontecimento vivo e criativo, atualizando o próprio campo sociocultural em que se atua” (CASTRO et. al., 2016, p. 176).

A precariedade como poética é desdobrada por muitos artistas nos mais variados campos expressivos, como tendências na arte contemporânea. Implica provisoriedade, estado de transfiguração e mudança, além do uso de materiais rejeitados pela cultura de consumo a partir de uma leitura fina da textura, cor, inter-relações formais daqueles que estão disponíveis. Resulta em obras em que o processo de criação fica mais aparente ou se torna o próprio objeto estético, como esboços, obras inacabadas ou quase-obras. A obra é um dos momentos do processo de criação, um emolduramento do transitório. Porém, ao dispor este critério em debate, Gilsa colocava em jogo a dimensão ambivalente que a instabilidade e a incerteza lhe dão. Entre a idéia de passagem e transformação, mas também de falta, inconsistência, ou ainda de algo que está em más condições, que não tem propósitos claros ou não cumpre com seus propósitos (LIMA, 2006; PRECIOSA; BRANDÃO, 2010).

Assim como a associação que fazia deste critério ao “primitivo”, ela colocava um modo de pensar e ver o mundo das sociedades indígenas ou ditas “primitivas” – pensamento mágico⁶⁹ – em correspondência imediata com uma estética rudimentar,

⁶⁹ Segundo Preciosa e Brandão (2010), o pensamento mágico refere-se a modos de observação e reflexão constituídos a partir da organização e da exploração do mundo sensível em termos de sensível. Para compreender seu funcionamento, o antropólogo Claude Lévi-Strauss fez uma analogia à atividade técnica “bricolage”, realizada a partir de materiais diversificados, sem a pré-concepção de um plano

“ingênua”, “pura” e com um modo de criação das classes populares, distinto da cultura acadêmica e da formação em arte, que seria caracterizado por uma falta de planejamento e concepção e por um trabalho experimental e de exploração dos materiais disponíveis, também identificado na arte de pessoas em sofrimento psíquico. Nesse sentido, transitava numa linha que corria o risco de que o critério fosse tomado de maneira pejorativa e reduzida a uma forma de categorizar a arte originada nas oficinas da saúde mental como um tipo de trabalho predominantemente espontâneo, no qual a técnica é improvisada, adaptada ao material e condicionada pelas circunstâncias. (PRECIOSA; BRANDÃO, 2010).

Para os outros jurados, mais precisamente Milton, aquele trabalho selecionado por Gilsa, ainda que usasse recursos disponíveis, não tinha uma escolha acurada de materiais nem um critério estético evidente. Era fruto de um momento de experimentação de técnicas e materiais e não de um processo de pesquisa e exploração das propriedades dos materiais que, ao longo do tempo, se expandira e se especificara enquanto poética.

Na discussão que seguiu entre Gilsa e Alexandre, ficou mais clara que a visão de oficina compreendida por ela era ligada à livre experimentação e com pouco diálogo com as diferentes linguagens e produções contemporâneas em arte. Uma realidade que ela acompanhava como profissional da rede e que criticava. Ainda assim, a idéia de uma produção mais ingênua e precária era mais fortemente defendida por Gilsa. Mesmo que Milton considerasse a obra das folhas de árvore uma produção isolada, Gilsa dizia “*não deixa de ser uma forma de arte*”, um trabalho coletivo, ainda que de experimentação inicial, “*precisa de um apoio*” (sic). Para Milton, o prêmio talvez não fizesse tanta diferença para o grupo que produziu este trabalho, como faria para o autor da obra em grafite que, a seu ver, teria um **reconhecimento enquanto artista e poderia evoluir no**

que predissesse os processos técnicos a seguir. Para o antropólogo, o pensamento mágico seria uma espécie de “bricolage” intelectual. As autoras observam que com frequência essa analogia é utilizada de maneira descontextualizada e a partir de um uso vulgarizado do conceito “bricolagem” para designar grande parte dos modos de construir das classes populares, que se supõem não ter planejamento ou conceito. Transformou-se no único modo de compreender os processos práticos populares de construção de objetos originais, não reprodutíveis, imediatamente identificado ao pensamento mágico. Designar todas as criações populares ou o trabalho de artistas à margem do campo da arte institucionalizada por bricolagem configura resistência à idéia de que práticas populares são práticas de invenção e que dispõem de um projeto construtivo.

seu processo criativo. Tendo grande parte das obras nascido em condições precárias de produção, Milton parecia querer premiar aqueles que, apesar disso, se destacavam pelo trabalho artístico de pesquisa que se dá com o tempo.

Gilsa concordava que o prêmio seria um incentivo ao artista, mas compreendia que o incentivo melhor empregado seria aos artistas que estão “*paralisados*”, cristalizados numa vida repetitiva circunscrita ao universo da doença e dos tratamentos, sem acesso à possibilidade de fazer arte ou de iniciar um processo criativo em razão do adoecimento, das condições de vida ou das práticas mais tradicionais de tratamento. **A premiação daquela obra traduzia a possibilidade de propulsionar uma vida mais ativa e criativa.** “*A gente ainda tá tão pobre de arte na saúde mental. Tem tanta gente [usuários dos serviços] que não lê, não desenha, tá cheio de idéias, mas tá tomando rivotril [um tipo de psicofármaco]*” (sic).

O terceiro jurado da categoria, Alexandre, era oficineiro em serviço de saúde mental, portanto artista e trabalhador da saúde mental. E me pareceu que, deste lugar e pensando na possibilidade de troca, tentou “*equacionar*” (sic) as duas linhas que, ao se chocarem, hesitavam entre incentivar experiências iniciais e incentivar trabalhos em curso. Para ele, como se tratavam de pessoas cuja subjetividade “*operava em outro registro*”, seria importante incentivar quem já fazia arte, mas também aqueles que estavam “*procurando fazer [arte]*” (sic).

Achou interessante a possibilidade de fazer uma **leitura das proposições das oficinas ou do oficineiro que transpareciam em alguns trabalhos**, pois entendia que isso compunha uma produção coletiva e que não seria um demérito. Via nas obras que Gilsa enaltecia, e que revelavam terem nascido do contexto das oficinas, uma delicadeza. Porém, entendia que as oficinas nos serviços hoje são propositivas por meio do ensino de técnicas e da aproximação dos usuários com diferentes poéticas e linguagens. Nesse sentido, me pareceu que Alexandre tinha uma outra visão sobre as condições de produção nas oficinas; tentava argumentar em favor de trabalhos que tivessem sido fruto de uma aprendizagem artística e se distanciavam da idéia da livre-expressão que poderia conduzir a trabalhos numa estética mais “ingênua”.

Na sequência, se deu um momento de ebulição final em que as visões de Gilsa e Milton se opuseram e se afirmaram novamente. Milton disse não ver continuidade no

trabalho com impressão de folhas, já que achava que *“um oficinairo conseguiu juntar essas pessoas, mostrou a técnica, aqueceu a composição. Acho que o papel do oficinairo ali foi muito forte. Estamos quase premiando o oficinairo junto [como demérito], deste modo [ao escolher esse trabalho]”* (sic). Em oposição, Gilsa passou a justificar que a presença do oficinairo ou do profissional de saúde mental, em muitos casos, era fundamental para acionar processos e viabilizar a criação. Parecia advogar que **as obras eram resultado de encontros entre profissionais de saúde, de arte e usuários, e não do talento de artistas por si só. E que desses encontros advinha uma estética particular e própria da saúde mental.**

Uma estética que se instaura em um corpo de práticas de cuidado com o outro, resultantes dos processos de Reforma, que acirraram as discussões acerca do lugar e da visibilidade daqueles que, pela diferença, não se encaixam no modelo “macho-branco-rico-europeu” (BRANCO, 2009). Mas que, na visão da jurada, também se constrange e ao mesmo tempo se nutre das condições precárias dos serviços. Nessas condições, a jurada enaltecia o envolvimento dos profissionais comprometidos em lidar com estas adversidades, a emoção que circula entre os autores que as enfrentam e as delicadezas resultantes desses encontros que se presentificam nas obras.

Nesse sentido, ela identificava na posição de Milton uma vertente de avaliação ainda ancorada em cânones acadêmicos. E diante dela disse que precisou defender um trabalho que acompanhava enquanto profissional de saúde mental, afirmar uma postura que enaltecia o processo de criação indiscernível do processo de cuidado, uma “fragilidade” que perfaz a experimentação e que constitui pequenos movimentos de ousadia para além de uma vida enclausurada na doença. Porém, ao mesmo tempo qualificou essa sua postura de “careta”, já que sustentava uma criação pouco nutrida do contato com as linguagens artísticas. Comentou em entrevista:

“Houve [mudanças em seus critérios ao longo do debate]! Não vou negar. O debate me ajudou a repensar. Mas confesso que eu fiquei mais careta, pois me coloquei bem no meu lugar, enquanto equipe, cidadã, médica mesmo, no sentido de reconhecer o percurso daquela telha, daquelas pastilhas saindo do prumo, daquele cercadinho que seria o meu 10!”

Então, fez uma crítica à série a qual se opunha: *“É muita técnica, é um olhar muito belas-artes (...) Eu quero um olhar que mostre um caminho para a transformação, um cordãozinho que eu pudesse puxar”* (sic).

Como ressaltai anteriormente, existia uma linha tênue na discussão proposta pela jurada, que em si configurava uma hesitação pelo confronto entre duas lógicas do sensível. Na sua tentativa de oportunizar que obras realizadas com recursos mínimos de vida e de produção pudessem ter valor, expunha-se a um risco que ela mesma identificou e que a incomodou ao ponto qualificar sua postura de conservadora. Se, por um lado, ela tendia a elevar os gestos de criação experimentais e os cenários de precariedade à sua potencialidade de riqueza sensível partilhável (RANCIÈRE, 2012), por outro, ao compreendê-los como uma estética própria da saúde mental e tentar garantir que assim qualificada esta pudesse ter lugar naquele processo avaliativo, tendia a associá-la de maneira direta a um modo de compreender a arte de pessoas ditas “loucas” como ingênuas e rudimentares ou a uma representação das condições de vida de quem as criou.

Frente a uma linha de avaliação que também considerou conservadora, porém no sentido de que seguia determinações de uma arte acadêmica, por vezes a jurada tendia por uma ação política militante que se aproximava de uma visão sociológica para a qual a política da arte significaria a explicação de uma forma de expressão pelas condições sociais de seus autores. E também se aproximava de uma visão ética que substituiria a suposta incapacidade dos corpos por uma ação direta que colocaria em evidência seus modos de expressão enquanto tais, próprios daquele grupo vitimado por aquelas condições. Sem dúvida a jurada transitava na relação entre potência e impotência dos corpos, na confrontação das vidas com o que elas podem. Porém, ao convocar para a saúde mental aquele modo de expressão, sobrepunha com uma ação política direta a defasagem necessária entre uma proposição artística que dá novos contornos à paisagem da exclusão e as potencialidades próprias da subjetivação política (RANCIÈRE, 2012).

O problema estava em afirmar o “próprio” da expressão de pessoas em sofrimento psíquico, de uma estética das oficinas da saúde mental, para invocar seu valor artístico. As potencialidades da subjetivação política se inscrevem numa desidentificação em relação a uma determinada idéia de “próprio”. Por em prática a

igualdade não equivale à manifestação do próprio da categoria em nome da qual se nega o princípio de igualdade, no caso os “loucos”, “as pessoas em sofrimento psíquico”.

Para Rancière (2014), o processo da igualdade é o da diferença, que não é a manifestação de uma identidade diferente ou o conflito entre duas identidades. O lugar da manifestação da diferença não é o próprio de um grupo e sua manifestação artística; é um intervalo, uma defasagem entre identidades que engendra uma nova figura infra-política, um “ser - entre”, um “ser - em - conjunto” (p.74). Essa defasagem também se configura pela suspensão entre as formas sensíveis e sua apreensão como “próprias” do grupo em questão. Suspensão inerente à experiência estética que possibilita nova configuração da paisagem sensível, do que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de falar e pensar sobre isso, atualizando o princípio de igualdade. “Trata-se de uma distribuição do possível, que é também uma distribuição das capacidades de uns e de outros de participar desta distribuição do possível” (RANCIÈRE, 2011b, p. 19).

Já no final da reunião, Alexandre tentou adaptar as duas séries presentificadas em Milton e Gilsa e as nomeou como visões de campos diferentes: uma proveniente do campo da arte e a outra do campo da saúde mental. Disse entender ser necessário um equacionamento como uma possível “troca [de saberes, visões]” entre os campos. Gilsa concordou e disse que “*as escolas [de arte] ainda estavam muito fracas*” (sic). Pareceu-me que ela se referia ao campo da arte poder se alimentar dessa visão proveniente da saúde mental. Anteriormente dissera que os serviços de saúde mental também estavam “*fracos de arte*” (sic).

Para Alexandre, era inevitável partir de uma empatia com a origem dos autores, mas entendia que na avaliação deveriam priorizar aquela expressão como uma linguagem e tentar evitar um olhar pejorativo que pré-determinaria um modo de avaliar os trabalhos porque são da saúde mental. Mas, ainda assim, entendia que aquele contexto específico (das oficinas nos serviços de saúde mental) era campo fecundo para o surgimento de novas linguagens, de estéticas outras, em razão de os autores navegarem nos limites da cultura instituída. O fato de ser uma expressão originária daquele contexto não queria dizer que fosse por ele constrangida, no sentido de representá-lo, mas enquanto linguagem poderia ir além da sua origem, como riqueza sensível partilhável.

Por fim, numa agregação branda dos critérios, Milton recuou e compreendeu que também era importante incentivar trabalhos iniciais que, talvez sem o Prêmio, não tivessem continuidade. Ele e Gilsa entenderam que aquele trabalho em grafite que Milton gostaria de incluir nos premiados poderia ser satisfeito com a Menção Honrosa como um incentivo para a continuidade da produção, já que parecia um trabalho com maior autonomia e que, mesmo sem o prêmio, o artista continuaria produzindo. Ao final, **nesta agregação, para não mais se contradizer, optaram incentivar os trabalhos e (supostamente) os autores cuja maior carência de apoio transparecia no trabalho. Talvez trabalhos que não teriam oportunidade de figurar em nenhum outro prêmio.**

Pudemos acompanhar a todo tempo nas reuniões aqui relatadas as contradições entre linhas de avaliação que optavam por enaltecer uma expressão própria ao universo da saúde mental, que o representasse de alguma maneira e assim fizesse jus à participação no Prêmio e linhas que se afastavam dessa crença ao tomar como norte o domínio de técnicas, o critério estético e de composição, a invenção de mundos sensíveis. Porém, a interferência entre elas geraram múltiplas formas de argumentação que ora operavam numa atividade política militante, defendendo a causa dos usuários de serviço de saúde mental e sua arte, de maneira a fazer desta uma manifestação visível com valor artístico; ora operavam pela política da arte, sem negar a origem das obras, defletiam da busca por temáticas e poéticas “próprias” e implicavam, na sua avaliação, a invenção de formas sensíveis pela linguagem artística e sua potencialidade de criar outros horizontes possíveis para a experiência comum.

A atividade militante por vezes se ancorava na valorização da expressão e da autoria individual, como no caso do critério preponderante na reunião “Esculturas e Instalações”; por vezes solicitava apoio e incentivo a produções coletivas experimentais oriundas de oficinas que produzem arte ao produzir cuidado, como resultou na agregação branda em “Pinturas e Ilustrações”.

O jogo, o brincar, o impacto e o choque foram modos de operar na avaliação entre os jurados que abriram brechas ao intensivo, ampliando as possibilidades de recepção e categorização dos trabalhos concorrentes. São modos de operar pela política da arte, que não supõem apenas uma ruptura com a distribuição “normal” das posições,

funções e capacidades, mas também uma ruptura com a idéia de que há disposições que definem um “próprio” dessas posições (RANCIÈRE, 2014).

Em termos da recepção e da avaliação das obras, isto significa trabalhar na suspensão, no espaço mesmo da defasagem que rompe com a distribuição “normal” das formas de existência sensível e das competências e incompetências que lhes são associadas. Hiato no qual as obras perdem sua destinação e se tornam indiferentemente disponíveis a qualquer possibilidade de interpretação e que pressupõe a igualdade dos sujeitos representados e o anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. Nesse espaço, a recepção das obras acompanha um “certo democratismo estético”, já que não depende das intenções do artista tampouco tem efeitos determináveis em termos de subjetivação política (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

O problema da designação de uma estética “própria” do universo da saúde mental não diz respeito ao valor da mensagem que se queira passar ou à importância política da causa que se queira defender por meio da produção artística, e sim ao próprio dispositivo representativo.

Segundo Rancière (2012), não há razão para que o choque entre dois modos de sensibilidade se traduza em compreensão das razões ou condições pelas quais aquela arte fora criada, nem que esta compreensão produza uma mudança de comportamento por parte de quem a recebe. Não há transmissão calculável entre a apreensão de uma forma de arte e uma compreensão do mundo. O choque, ou o dissenso, pode sim produzir um outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, capacidades e incapacidades. É aí que está a eficácia estética (e política) de uma forma de arte: sua possibilidade de criar novas formas de experiência do sensível; novos modos de relação entre “um mundo visível, um modo de afetação, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; é a ruptura das referências sensíveis que permitem ocupar um lugar próprio dentro de uma ordem de coisas” (p. 67).

Operando, assim, os jurados dão a ver aquilo que, na lógica da distribuição normal das coisas que define o que é próprio a cada um, permanece ao lado do campo de visibilidade. E colocam em jogo, sob formas inéditas, as capacidades de representar, agir, criar que pertencem a todos, deslocando e redefinindo as linhas dessa distribuição e ampliando o campo do possível.

No capítulo seguinte tratarei das estratégias de gestão que, de algum modo, circunscreveram as formas de julgamento. Porém, optei por apresentá-las posteriormente ao capítulo dos critérios, uma vez que o modo como elaborei o processo de análise se deu durante a abordagem dos dados produzidos nas reuniões dos jurados. Como veremos a seguir, dei continuidade a este método na abordagem dos registros do trabalho dos gestores, iluminando as hesitações e agregando-as nas questões mais preponderantes durante o processo de gestão.

6. DAS ESTRATÉGIAS DE GESTÃO DO PRÊMIO

Este capítulo trata das estratégias elaboradas pelos gestores do Prêmio movidas por um desejo de dar a ver as produções que emergem do território de interface da arte e da saúde mental, que se mantém ao lado do sistema da arte e de legitimá-las enquanto produção artística. Exporei situações presenciadas em campo durante o acompanhamento ao longo de 14 meses das reuniões da comissão organizadora do Prêmio e também nas entrevistas com os gestores participantes e com os jurados envolvidos. Estas reuniões ocorriam com um intervalo aproximado de 40 dias entre elas e pude acompanhá-las durante os 8 meses que antecederam a cerimônia de premiação e os 6 meses que a seguiram, em razão do processo de construção do catálogo desta edição e da participação do Prêmio em um evento promovido pelo SESC-SP.

Este capítulo analisa primordialmente as condições de produção do Prêmio. Preferencialmente, aquelas criadas pelo grupo de gestores da 7ª edição em comparação e confronto com o *modus operandis* das comissões que organizaram as edições anteriores e com modos de funcionamento do sistema da arte por eles evocados.

Lembro que dois dos gestores já haviam participado das comissões em edições anteriores, mas mesmo aqueles que estavam ocupando esta função pela primeira vez tinham contato com Prêmio em razão de sua notoriedade na rede pública de Saúde Mental do Estado, através da participação em fóruns de debate e elaboração de políticas públicas intersetoriais e em coletivos de difusão das produções na interface da arte e da saúde e pelo fato de terem acompanhado e facilitado a participação de usuários dos serviços em edições anteriores do Prêmio.

As questões levantadas pelos gestores e as estratégias que criaram enquanto um coletivo de enunciação foram forças condicionantes do modo como o trabalho dos jurados pôde se dar. Isso não quer dizer que foram determinantes, já que veremos nas cenas que seguem que, muitas vezes, essas estratégias entravam em confronto com os modos de recepção das obras pelos jurados e com a avaliação que estes faziam do Prêmio. Mas fundamentalmente compuseram o plano comum que inclui múltiplas linhas e vetores em rede de articulação e composição. Rede esta em que todos estamos implicados: pesquisadora, grupo participante, instituições, autores, obras. Coube à pesquisa, no entanto, acessar o plano que articula e conecta essa diversidade e que se

adensa em modos de fazer (atividades, estratégias, procedimentos) que, por sua vez, revelam um mundo comum e recortes que nele definem partes exclusivas, criando domínios de participação.

O comum não é algo que já está dado e jamais é conquistado de forma definitiva. Ele se produz por modos de fazer que se dão na experiência, realizam a partilha de um bem comum e criam efeitos de pertencimento. É vivido como pertencimento de qualquer um a um coletivo (KASTRUP; PASSOS, 2014).

Na leitura de Rancière (2009) e Jullien (2009) feita por Kastrup e Passos (2014), o sentido de comum refere-se àquilo que partilhamos e ao mesmo tempo pertencemos. Sua conexão com a cartografia contempla o duplo movimento da pesquisa cartográfica: de acessar o plano comum, fundo virtual composto de singularidades heterogêneas com vitalidade social pré-individual; e também de construir um mundo comum, que não é pautado em relações de semelhança ou identidade, mas numa contração do coletivo em grupalidade para além das formas hegemônicas de organização marcadas pela hierarquia dos diferentes e pelo corporativismo dos iguais.

No caso da atividade dos gestores, captamos as forças que tomam forma de estratégias e que compõem o plano comum em que se articulam aos processos de seleção de obras e elaboração de critérios. Da mesma forma, tentamos compreender a maneira como essas estratégias criam recortes do mundo comum, comunidades de partilha que, ao mesmo tempo, criam efeitos de pertencimento aos que não tem parte e delinham uma parte exclusiva a qual pertencem.

Na análise do material produzido em campo, trabalhei da mesma maneira como em relação à atividade dos jurados, apresentada no capítulo anterior. As categorias que seguem são nomeadas pelas questões mais frequentes e preponderantes que foram levantadas pelos gestores ou que emergiram dos debates durante o processo de construção da 7ª edição. São elas: “Como combater a estigmatização das obras e de seus autores?” e “Qual o sentido de premiar?”. Ao tentar respondê-las, estes debates geraram hesitações que colocaram em confronto crenças e desejos com relação ao modo de nomear os participantes do Prêmio; à forma de garantir uma avaliação baseada nos elementos artísticos que compõem as obras; às tentativas de romper com a própria lógica de premiar; e à forma como concebiam a arte, considerando ou não os processos de criação.

Todo um conjunto de temas foram debatidos nestas reuniões, e em boa parte do tempo os gestores se ocupavam com procedimentos operacionais que exigiam o trabalho de outros atores, de setores do Conselho e a contratação de serviços. No entanto, me ative aos momentos em que as visões que fundamentavam o Prêmio emergiam em meio ao debate e conduziam à elaboração de estratégias, mesmo durante as discussões operacionais.

Desta maneira, somente as hesitações fizeram parte do conteúdo que aqui exponho. Algumas das estratégias tomadas foram unanimidade entre os gestores e bem avaliadas pelos jurados como, por exemplo, a organização das exposições das obras nas bibliotecas municipais e o fomento da produção com oficinas organizadas pelo Conselho em várias cidades do Estado. Apesar de haver dúvidas se estas estratégias foram eficazes e se puderam de fato fomentar e difundir a produção que emerge deste território, entendia-se que era necessário expandir essas ações e empoderá-las pela articulação com movimentos sociais e com as políticas culturais.

O desejo de arejar e fortalecer os serviços de saúde mental pela intersectorialidade com a cultura e a crença no Prêmio como dispositivo que pode contribuir para a desinstitucionalização da loucura e da arte eram consensuais e mantinham-se como força que animava as ações. Portanto, compuseram fluxos que se agregaram e não hesitações. Estas ações estão narradas na seção 3.3 “Processo de trabalho do grupo de gestores”.

Foram objeto de minha atenção e análise aquelas estratégias que, mesmo sendo consenso entre os gestores nos seus discursos, acabaram por produzir hesitações em encontro com outros fluxos ao longo do processo. São os pontos de aquecimento em que as forças entraram em ebulição e produziram interferências-lutas e interferências-combinações.

6.1 COMO COMBATER A ESTIGMATIZAÇÃO DAS OBRAS E DE SEUS AUTORES?

A questão título desta seção mobilizou grande parte das discussões entre os gestores e conduziu à elaboração da maior parte das estratégias de gestão. Se por um lado era consenso entre os gestores a necessidade de criar condições para que as obras

fossem recebidas como arte e não como produção de doentes ou fruto de processo terapêutico, por outro, seu tratamento deveria ser cuidadoso no que cabe à avaliação e seleção pelos jurados e à difusão e recepção pelo público. Esse cuidado incluía a crença no risco de que as obras pudessem carregar o estigma da loucura como doença mental e do processo criativo como processo terapêutico, o que conduziria a um olhar que privilegia os autores e seu sofrimento a despeito dos elementos artísticos. Desta maneira, o fato de o autor ser louco teria mais importância do que a apreciação do trabalho em si para a designação de seu valor artístico (LIMA, 2006). Romper com esta ordem do mundo comum significaria emancipar a produção oriunda do campo da saúde mental de sua função utilitária e contá-la como parte do que se entende como produção artística.

Falamos de uma atividade política que dá voz e visibilidade aos anônimos através da manifestação de um dano: a ruptura com uma contagem em que o grupo das pessoas ditas “loucas” e aquilo que produzem são socialmente identificáveis como partes específicas do todo da comunidade. Contagem marcada por um regime de sensibilidade que as torna visíveis e audíveis de determinados modos, comumente associados às relações verticais presentes no modelo asilar de cuidado (RANCIÈRE, 1996b; 2012; 2014).

A atividade política dos gestores articula formas de tornar visível aquilo que é subtraído à visibilidade. Através de modos de fazer e de argumentos, eles expõem uma questão sobre a constituição mesma do mundo comum: a contagem daqueles que não tem direito de ser contados como pessoas que tem algo a dizer e que são capazes de produzir arte. Nessa repartilha, criam novas formas de enunciação coletiva.

Em sua intenção militante, falam em nome de uma categoria à qual se nega princípio de igualdade e objetivam fomentar mudanças na forma como a comunidade se relaciona com a loucura. Por um lado, embalam-se numa tendência a criar espaços próprios para o fomento e difusão da arte de usuários de serviços de saúde mental. Assim, recorrem em suas estratégias à manifestação de uma causa política específica a um grupo vitimado pela invisibilidade, mas que, nessa operação, corre o risco de manter-se num lugar identificável na contagem das partes. Por outro lado, esta atividade articula um certo baralhamento da distribuição dos lugares e das funções, ao contestar a destinação das produções artísticas ao universo estrito da saúde mental e sua função terapêutica e anti-estigmatizante como ordenadoras dos modos de sua recepção. Assim,

tenta construir uma cena comum entre as produções deste território e as produções em arte, deslocando o campo de visibilidade pelo encontro entre diferentes regimes de sensibilidade.

6.1.1 HESITAÇÃO 1: JURADOS SÃO DO CAMPO DA ARTE; GESTORES SÃO DO CAMPO DA SAÚDE MENTAL

Logo na primeira reunião em que apresentei o projeto de pesquisa a alguns dos gestores, esta hesitação apresentou-se sob forma de uma afirmação: os jurados devem ser profissionais do campo da arte e os gestores devem ser do campo da saúde mental. Esta afirmação compunha o discurso dos gestores na forma como apresentavam os objetivos do Prêmio e era movida pela intenção de criar condições para que o julgamento das obras fosse isento de uma visão psicopatológica da arte. Desta forma, os gestores tentavam evitar a rotulação das obras e de seus autores.

Os gestores frisavam a todo tempo que os jurados eram do campo da arte. Este fato para eles era uma forma de garantir que as obras não fossem rotuladas como “arte de loucos”, pois previam que a avaliação de um jurado autorizado para tal pela sua vinculação à arte recorreria estritamente aos elementos artísticos das obras. E, portanto, não levaria em consideração outros elementos que tradicionalmente são associados à arte produzida por pessoas com sofrimento psíquico: a história de vida, de sofrimento e clínica dos autores. Também tentavam evitar mediante esta estratégia que a produção artística fosse avaliada por seu valor terapêutico, ou seja, pela forma como, por meio daquele processo, o autor pôde transformar sua condição de saúde.

Portanto, optaram por não disponibilizar informações sobre o histórico dos autores aos jurados e ao público das exposições do Prêmio. Tampouco davam qualquer outra diretriz para a avaliação aos jurados. Avaliar a partir de elementos ligados à história de vida dos autores ou de suposições acerca deles era considerada uma forma de circunscrição da produção artística à sua função utilitária (recurso terapêutico) e de manutenção dos autores nos lugares que já lhes são reservados dentro de uma certa lógica de distribuição dos corpos e suas funções (doentes em tratamento).

Frequentemente, expunham de maneira sintética o risco que corriam e a estratégia que pensaram com a frase *“Apesar dos autores serem usuários de serviços de saúde mental, as obras são tratadas como obras de arte”* (sic). Referiam que na ficha de identificação das obras em catálogo virtual ou nas exposições haveria apenas o título, o nome do autor, o ano e a cidade. *“Não aparece a vinculação institucional”* (sic). Pareciam, nesse sentido, expor um cuidado com a rotulação dos autores pela doença e com o direito de serem apresentados como produtores de cultura.

Na reunião de junho, Saulo, membro do GT e representante do setor de eventos, informou sobre a agenda das reuniões presenciais de jurados e sugeriu um protocolo a ser seguido nessas reuniões: de que nesse momento os jurados continuassem sem saber a autoria das obras (como iria acontecer durante a avaliação pela plataforma *online*) para garantir a seleção pela qualidade das obras. Os demais concordaram e disseram que poderiam apresentar esta proposta aos jurados. Saulo achava que esta seria uma maneira de garantir que a avaliação fosse da obra, e não do artista, como as que são realizadas em festivais de arte.

Sobre esta estratégia, Fernanda comentou em entrevista:

“Então, acho que quando a gente também convida essas pessoas, esses jurados, que são de algum modo referência, né, nessas linguagens artísticas e tal, a gente também tá chamando um olhar (...) Acho que tem sim um modo de acreditar do que que é arte, do que que é a poesia bonita, do que que é o texto bonito, o que que é a pintura que é bacana. A gente olha para uma coisa e fala “Pô muito legal” e a gente também olha pra uma coisa e fala “Ah, não sei”. Então, ainda é um julgamento que é a partir só do olhar... assim, não vem escrito a história do cara, como é que foi essa produção, a partir de que perspectiva que ele estava vivendo” (sic).

Na mesma entrevista, Roberto questionou se a opção de não ofertar qualquer diretriz de avaliação aos jurados tinha sido um descuido por parte do grupo de gestores ou acabara sendo uma estratégia que possibilitou uma abertura para que diferentes possibilidades de leitura pudessem se confrontar.

“Porque os jurados, ninguém treinava os jurados antes (...) a gente não preparou ninguém pra receber [as obras], mas a gente tentou produzir essas conversas

[entre eles nas reuniões presenciais] *que eram uma forma de tentar elaborar [o processo] depois de feita a experiência. Então, acabou que cada categoria ali ficou refém de quem estava lá.*

(...)Tem [o jurado] que é grafiteiro. A estética que ele pregava era diferente, por exemplo, do [jurado] que eu ouvi de literatura. (...) Eu não sei o quanto a gente acertou ou o quanto que a gente errou (...)[ao] deixar esse campo polivalente aberto ali, pra ali no enfrentamento do jurado com a bagagem que ele tem, de repente, recebe ali [uma obra] e tem que arranjar um jeito de lidar com aquilo. Talvez seja uma coisa massa [positiva], né?”(sic).

A coordenadora do GT, principalmente, enfatizava que ao processo avaliativo do Prêmio não interessava o valor “terapêutico” das produções, ou o histórico do autor (seu percurso pela saúde mental) e que isso garantiria uma visão “puramente” estética sobre as obras. Quando o fazia, falava em nome da equipe de gestão do Prêmio. Parecia também, ao dizer isso, me localizar sobre pressupostos éticos do processo de construção do Prêmio e estabelecer um tipo de acordo não dito, talvez exercendo aí alguma expectativa sobre a forma como eu trataria as obras e os autores na pesquisa.

No discurso dos gestores, os jurados eram pessoas das artes indicadas por eles. Nesta edição, a totalidade dos jurados não havia participado do Prêmio antes. Em minhas notas, descrevo que quando perguntei se poderia acompanhar a reunião dos jurados para a seleção, Monica, coordenadora do GT, ressaltou que os jurados não poderiam me dar informações sobre qualquer questão relativa à saúde mental ou à Reforma Psiquiátrica porque disso pouco sabiam e não eram do campo. Enfatizou que estes entendiam da linguagem artística em questão na categoria a que estavam vinculados. Então, eu disse que isso era uma vantagem para a pesquisa, pois poderia dar visibilidade às tensões que habitavam a construção de um prêmio como este, próprias do trabalho em um campo de interface, e que entendia serem estas tensões geradoras de memória. Portanto, isso para mim enquanto pesquisadora era muito rico.

Porém, a visão de que os jurados se atinham especificamente à arte e pouco sabiam sobre os movimento sociais que concernem o campo da saúde mental não era consenso entre todos os membros da comissão. Na primeira conversa com o CRP para estabelecer os acordos para a realização da pesquisa, Saulo descreveu toda a estrutura do Prêmio, o regulamento, as inscrições e as etapas de seleção. Quando perguntei quem

eram os jurados, se eram da saúde mental ou da arte e da cultura, ele respondeu que era um “*mix*” (sic) de ambos os campos, mas que aqueles que eram do campo da saúde mental também eram envolvidos com as artes. Nesse momento, Monica ressaltou que os psiquiatras e psicólogos foram incluídos como jurados por seus trabalhos em arte.

Pareceu-me que nos primeiros encontros eu, ainda no lugar de pesquisadora que teria um olhar estrangeiro sobre o processo e que estava vinculada ao campo da saúde mental, deveria ser alertada sobre como proceder no tratamento das obras e dos artistas de maneira condizente com os objetivos do Prêmio. Alertar-me que os jurados não saberiam dar informações sobre o campo da saúde mental era uma forma de garantir que a pesquisa também não seguiria linhas de recepção e leitura de obras que buscavam características dos estados psíquicos nos trabalhos, que vinculavam o valor da obra à expressão da subjetividade do artista ou que eram marcadas pelo interesse pelo exótico. Modos de abordar os trabalhos que, na visão deles, teriam maior probabilidade de partir de atores do campo da saúde mental, já que estes estariam mais expostos às forças do discurso técnico médico-psicológico sobre a loucura.

Em meio a este receio, os gestores pareciam desconsiderar que formas de leitura que rotulam a arte feita por pessoas em sofrimento psíquico nunca foram privilégio do olhar de profissionais da saúde. Como vimos, críticos de arte no passado as abordaram como uma forma degenerada ou embrionária de arte para diferenciá-las da arte acadêmica. Mesmo o movimento da arte moderna que positivara a arte produzida por loucos e que realizara uma aproximação dos artistas e críticos ao universo da psiquiatria pelo interesse pelo exótico, o primitivo e o mundo interior do artista, compusera uma trama que produzira efeitos de discriminação. Se, por um lado, a aproximação dos artistas pôde estender os limites da arte para abarcar estas formas de manifestação, por outro a leitura de críticos que as categorizavam como formas de arte marginal tendia a rotulá-las com o estigma de estrangeiridade e de não pertencimento ao campo artístico (FABRIS, 1995; LIMA, 2009; AVERSA, 2011; THOMAZONI; FONSECA, 2011).

A forma como alguns dos jurados receberam e avaliaram as obras ainda era bastante animada por essas forças, como vimos no capítulo dos critérios de julgamento. Isso passou a ser uma linha que confrontou a crença na avaliação estritamente artística, e conseqüentemente menos discriminatória, por parte dos jurados. Como vimos, alguns deles não necessariamente se dispunham a abarcar a emergência de novas linguagens

oriundas das experiências em arte nos serviços de saúde mental ou em projetos que tem interface com a saúde e com práticas de cuidado, e se balizavam pelo já conhecido.

O fato de a obra ter sido feita em conjunto com profissionais do cuidado por vezes não era bem avaliada. Outras vezes os critérios que estabeleciam seguiam padrões estilísticos instituídos do campo da arte. É fato que essas formas de avaliação sofreram inúmeras interferências, como pudemos acompanhar, gerando adaptações das mais diversas em que ora o coeficiente de invenção, ora o de tradição era mais atuante. No entanto, compuseram fluxos de desejo e crença que tinham forte poder de afetação e propagação entre os jurados.

Pareceu-me, pelas entrevistas, que estas formas de avaliação não necessariamente se alinhavam ao que os gestores pensavam ser a maior potência do Prêmio: abarcar os modos de expressão que advém de um território entre a arte e o cuidado, e as novas linguagens produzidas pelos que se dizem usuários dos serviços. Ainda assim, compreendiam que essas leituras compunham uma tendência provável e possível, considerando que, apesar de todo o trabalho realizado para transpor as barreiras entre esses campos, o Prêmio ainda carregava a característica de ser “da saúde mental” (sic).

Sobre esta questão, em entrevista, Roberto reconheceu a possibilidade de uma leitura “policial” das obras pelos jurados a partir de uma valorização de aspectos que seriam, na visão destes, próprios ou pertinentes ao campo da saúde mental e a um regime de sensibilidade que comporta uma certa cultura da loucura. E se perguntou de que maneira poderiam criar condições para que a transversalidade operasse, dando abertura para a valorização de estéticas singulares:

“(...) cada tempo social cria os seus dispositivos de deslumbramento de acordo aí com sua tessitura social, entendeu?! Isso fica evidente, por exemplo, quando a obra é da galera que, invés de ser da ala dos louquinhos, é da ala dos drogados. Fica muito mais essa estética da rua, da caminhada e coisa e tal. Aí chega desenhando spray, a coisa mais em letra de rap, por quê? Porque ali os expedientes de deslumbramento com o pessoal dessa população está ligado a uma cultura que é de outra raiz e de outra potência que [diferentes da] a cultura da loucura. Porque existe uma cultura da loucura que remete a essa coisa do Bispo do Rosário, Nise da Silveira, Mario Pedrosa... toda essa linha aí que são importantíssimos, mas que constrói um determinado expediente de

*deslumbramento dessa raiz. Mas tem essa outra raiz e ela é muito louca porque os CAPS, mesmo o louquinho (como eu tô pejorativamente falando) ele [também] habita essa cultura que é a cultura da rua, a cultura marginal, a cultura da periferia (...) Como fazer o Prêmio Arthur Bispo do Rosário criar então um expediente de deslumbramento, (...) que seja singular então dessa construção? E aí a aposta mesmo nos serviços, na sua produção, nas oficinas (...) **Que é o que que sai dali.** E como potencializar mesmo os espaços para que o cara sinta que ele pode atuar sobre todos os aparatos que oprimem o corpo dele?” (sic).*

O gestor parecia se pautar, a princípio, numa visão que atribuía a cada grupo social modos próprios de sentir, pensar e ser, determinados pela cultura a que estariam inseridos. Por conta disso, expôs uma diferenciação da produção dos usuários de serviços de saúde mental ligados ao uso de álcool e drogas, de uma produção daqueles que seriam considerados “os clássicos” usuários dos serviços de saúde mental. Estes últimos seriam pessoas com sofrimento psíquico grave, egressos de hospitais psiquiátricos, para os quais o gestor utilizou a expressão “louquinhos”, consciente de seu caráter pejorativo, uma vez que sua intenção era de evocar a forma como estes usuários são usualmente vistos pela sociedade.

Compreendi que a aposta no que surge dos serviços era sustentada por uma crença no dissenso, no encontro de diferentes regimes de sensibilidade, os quais o gestor nomeava de “expedientes de deslumbramento”. Movido por esta crença, seu discurso caminhou para um rompimento com a idéia de um determinismo destes regimes em relação ao que se pode esperar da produção de quem é considerado “louco” e de quem é considerado da “cultura de rua”. Já que, como ele dissera, o dito “louco” também habita e dialoga com a cultura de rua. Neste encontro, ele acreditava ser possível dar corpo a política, no sentido mesmo de uma política da arte. Construir espaços a partir de outras variações das intensidades sensíveis que definem outras capacidades dos corpos, através do seu deslocamento do lugar que lhes era reservado numa distribuição que define as formas do espaço em que o comando se exerce. Diz respeito a uma ruptura com estas formas que promove uma outra disposição dos corpos no espaço, para aquém e além daquelas que os oprimem e daquelas definidas como próprias à cultura de rua ou à cultura da loucura, constituindo, assim, outros corpos com liberdade de olhar e de agir (RANCIÈRE, 1996a; 1996b; 2012).

Dar a ver essa mistura que emerge das práticas de interface comportava a transversalidade que desestabiliza os eixos vertical, que organiza os grupos pela hierarquização dos diferentes; e horizontal, que iguala e homogeneiza aqueles que compõem determinado grupo por uma relação identitária. Essa aposta também rompia com a necessidade de fixar fronteiras entre campos, saberes e atores para se garantir a legitimidade das produções artísticas. Dessa maneira, tornavam possível incluir as experiências singulares de produção e de recepção e a dimensão do “fora” das organizações ou formas instituídas (PASSOS; KASTRUP, 2014).

Depois de um tempo de acompanhamento das reuniões dos gestores, soube que a indicação dos jurados por eles também tinha a ver com o fato destes estarem envolvidos com movimentos em defesa dos direitos humanos, em práticas artísticas comunitárias em intensa relação com o campo da assistência social e da saúde, ou de terem tido interesse pela temática da loucura em seus trabalhos. Fato este que se distanciava de um “purismo” em relação à procedência dos jurados e que localizava a dicotomia presente na estratégia dos gestores como um cuidado excessivo, mas também uma ferramenta que se tinha à mão. Uma barreira em forma de enunciado, necessária de se impor no discurso sobre os procedimentos do Prêmio, para impedir que visões discriminatórias e de uso daquelas produções para se debater a doença ou o estigma se antecipassem ao reconhecimento destas como arte. Como veremos na discussão sobre o catálogo na hesitação seguinte neste capítulo.

Ainda assim, tratar os campos de maneira dicotômica confrontava o que os próprios gestores esperavam do Prêmio: legitimar linguagens emergentes das práticas que associavam produção de vida a produção de arte. Já que, como atores desta interface, acompanhavam um processo em que experimentações em arte no campo da saúde vêm se deslocando da idéia de arte como terapia e se introduzindo no campo da cultura (AMARANTE et al., 2012). Paradoxalmente, quanto mais se adentra o campo estético e cultural, mais os efeitos destas experiências para a reconstrução subjetiva são percebidos. Então, a questão que emerge é como fazer arte e produzir saúde sem diminuir uma área do conhecimento em detrimento da outra (LIMA, 2011).

A princípio, também enfatizavam em seus discursos que os gestores deveriam ser profissionais da saúde mental, mas não de maneira tão dicotomizada. Isso se dava em razão de uma crença de que estes profissionais, pelo fato de terem uma maior empatia com as questões relativas à vulnerabilidade dos participantes, teriam maior

condição de operar de maneira cuidadosa nos processos de inscrição das obras e de garantir que usuários dos serviços de saúde mental tivessem acesso ao Prêmio.

Referiam que o CRP tinha flexibilidade com relação às inscrições, justificando que atualmente na rede de saúde mental existem serviços como o consultório de rua em que muitos dos usuários não tem uma vinculação formalizada. Desta forma, quando nas fichas ocorria falta de informação, a equipe de eventos ligava para os inscritos e solicitava que as completassem, mesmo após findos os prazos. Esta atitude era entendida como um cuidado, uma delicadeza para garantir o acesso, pois sabiam com que público estavam lidando. Nesse sentido, a coordenadora ressaltava a importância de ter alguém da saúde mental na equipe de gestão do Prêmio (diferentemente da equipe de jurados) como garantia de delicadeza no cuidado com uma população vulnerável.

Em nossa primeira conversa, também observei na coordenadora um cuidado de marcar um olhar “desinstitucionalizado” com relação ao campo da saúde mental por parte da gestão do Prêmio. Percebi que ela ficou satisfeita com o fato de eu localizar a pesquisa e meu olhar num território de interface, senti que ela esperava que eu me colocasse, e talvez estivesse atenta ao olhar que poderia conduzir a pesquisa. Minha colocação a fez afirmar novamente que, apesar dos jurados não serem da saúde mental, os gestores eram trabalhadores desse campo, para também garantir, através do estabelecimento de diretrizes de gestão, no trato com os inscritos e com as obras, que o Prêmio estivesse em consonância com os princípios da Reforma Psiquiátrica.

Na reunião de julho de 2014, Saulo comentou que o setor de eventos estava trabalhando na tentativa de facilitar as inscrições em consideração ao público ao qual o Prêmio se destinava. Consideraram inclusive protocolos de carteira de identidade (RG), e haviam telefonado para os inscritos solicitando a documentação que faltava. Alguns dos inscritos não entendiam porque necessitavam enviar o RG, outros não tinham RG. Então, os gestores e o setor responsável consideraram receber RGs de familiares. Saulo contou que foram mais de 500 contatos realizados pelo setor de eventos para este fim. Em razão disso, o prazo de inscrição havia se estendido, pela segunda vez, até o dia 28 de julho.

À crença de que deveriam acolher as inscrições incompletas opunha-se uma auto-crítica desta postura em relação a acolher também obras que estivessem fora dos padrões exigidos pelo regulamento. Na reunião de junho de 2014, ao debater os custos das exposições, o rapaz do setor de comunicações disse que as fotografias precisariam

estar em boa resolução para que fossem impressas e expostas. No regulamento era exigida a resolução de 150 dpis, mas para a impressão gráfica ficar boa era necessário a resolução de 300 dpis. Esperava, portanto, que a qualidade das fotos inscritas fosse boa para a impressão não ficar granulada.

Saulo comentou que achava viável excluir as que não estavam na resolução informada no regulamento. Monica concordou e tentou achar uma palavra para expressar a permissividade dos gestores com relação aos inscritos: “*Somos muito condescendentes, muito moles*” (sic). A essa maneira, expressava sua auto-crítica que diferenciava o cuidado necessário a esta população por parte da equipe organizadora de uma atitude condescendente que, a seu ver, não seria adequada a um prêmio de arte que dispunha de regras e critérios em relação à qualidade das obras. Neste momento, pareceu-me que considerar a vulnerabilidade social dos participantes conduziu a uma atitude de acolhimento para com os inscritos, mas nem sempre para com as obras e as possíveis condições com que haviam sido produzidas. Uma vez que se atestava que os autores não tinham documentação necessária, também era de se supor que não tivessem equipamentos e materiais condizentes com o padrão exigido. Seria possível, então, num prêmio que objetiva garantir a participação de pessoas excluídas do acesso aos bens culturais e sociais, exigir um padrão de qualidade técnica comparável ao profissional para cumprir com aquilo que se espera de um prêmio de arte?

De certo, essa não foi uma questão para os jurados da categoria fotografias, e menos ainda para os demais. Como vimos no capítulo anterior (5), a complexidade do olhar que produzia a imagem era mais relevante do que a qualidade técnica. Alguns dos jurados haviam, inclusive, mencionado que o mais significativo daquele conjunto de trabalhos era a experimentação em arte com os recursos disponíveis. O fato de se ter granulações e câmeras diferentes dentre as imagens concorrentes também configurava uma estética. Mas, ao mesmo tempo, se o Prêmio objetivava inserir-se no circuito cultural da cidade, era compreensível que os gestores indicassem um padrão mínimo de qualidade para que as obras fossem expostas em tamanho condizente com os espaços expositivos e incluídas nos formatos de catálogo. Como então produzir uma relação dialógica com este circuito que levasse em consideração os modos de fazer, as condições de produção que compunham aquelas obras e as potências de invenção que dali surgem?

Essa hesitação que, em princípio, opunha gestores e jurados em campos separados também sofreu interferências-combinações pelo modo como eles se autorizavam a ser gestores de um prêmio de arte, considerando o quanto também se viam como profissionais da cultura e das artes e detentores de uma saber prático que legitimava ocuparem esta posição, atravessado pelas formas como concebiam arte. As visões que tinham de arte e de seu próprio envolvimento com ações culturais nos serviços e em projetos autônomos se confrontava com o modo estratificado de se colocarem como gestores do Prêmio em razão de serem profissionais da saúde mental. Ali naquele trabalho e também em várias outras ações ao longo de sua trajetória profissional, os gestores se viam como atores também do campo das artes e da cultura sustentados por uma visão de arte não acadêmica e não institucionalizada.

Essa forma de interferência-combinação apresentou-se de maneira intensa na ocasião do grupo focal em que entrevistei Monica e Pablo com a presença de minha orientadora. Diante da pergunta que lhes foi direcionada sobre quais concepções de arte que ancoravam o Prêmio, Monica se retraiu e disse não saber de pronto respondê-la. Justificou sua dificuldade dizendo que não era uma estudiosa das artes. Sua reação nos fez reformular a pergunta para “uma certa visão de arte”, não necessariamente teórica, que a movia a realizar ações como essa do Prêmio. E implicamos o fato de ela se autorizar a ser gestora de um prêmio que nomeia como artístico. Isso a fez colocar com mais firmeza sua curiosidade e envolvimento com as artes. Disse que não era estudiosa das artes, mas era uma “*fazedora de arte*” (sic). Então, expôs que arte, para ela, é “*o respiro do cotidiano*” (sic), um caminho de libertação, de ampliação de repertório, no qual é possível encontrar a potencialidade das pessoas.

A partir de então, se autorizou a dizer que estudava as artes, numa perspectiva que afirmava a arte pelo fazer e pela criação, em aproximação com a arte não institucionalizada. Nesse movimento, foi se distanciando de uma visão mais acadêmica de arte como campo do saber, prática regulada por ditames estilísticos e legitimada por um circuito autorizado, que provocara um retraimento a desautorizando a falar sobre o assunto para, então, se ancorar numa visão de arte possível a todos, inclusive a ela própria.

“Então tudo que tem de arte, que eu posso... É que é assim, é muito difícil porque eu sou gestora de unidade de saúde. Então, é difícil eu me dedicar só a isso [às práticas artísticas nos serviços]. Mas tudo que aparece [de prática artística], eu estou lá.

(...) Eu faço! Eu nem sei fazer curadoria, nem sei o que... mas né?! Eu vou, faço, colo, recorto, pinto, corto. Então, eu não tenho dons artísticos (...), mas eu faço o operacional (...) essas coisas mais do operacional que o artista gosta menos de fazer porque gosta mais de criar, eu estou sempre envolvida(...)E estudo, eu estudo bastante assim, fotografia eu estudo bastante porque eu gosto de tirar foto... E aí que eu acho que se produzem as boas loucuras, né? As boas, que as pessoas conseguem sair um pouco do sofrimento (...) Então, acho que a arte é um caminho de libertação mesmo, né?! De libertação no sentido do respiro, da produção” (sic).

O envolvimento com o processo de gestão do Prêmio aguçara ainda mais seu desejo por desenvolver uma prática artística. Referia que, se pudesse, trabalharia exclusivamente para o Prêmio e seguiria o caminho de Pablo quando optara por dedicar-se somente a um coletivo carnavalesco composto por usuários e profissionais da saúde mental. Dois anos depois, no momento em que eu escrevia este trecho da tese, me comuniquei com Monica por email para dar notícias e sugerir a publicação de imagens das obras finalistas em uma revista da área. Então, soube que ela ingressara num curso de graduação em artes visuais.

Pablo, contagiado pela fala de Monica, também se colocou na entrevista como alguém que trabalhava no campo da arte e da cultura. Expôs sua visão do campo da arte como produtor de lugares mais diversificados, de maior abertura às singularidades e menos classificador, no sentido pejorativo. Compreendi que, assim, o comparava ao campo da saúde cuja racionalidade marcada pela medicina de eficácia incorporada ao cotidiano opera uma permanente produção de rótulos (WANDERLEY, 2009). Para ele, a arte é um lugar de reconhecimento de uma positividade na loucura que é muito difícil dentro do campo da saúde, dada sua impregnação pelo discurso técnico. Via-se então como um trabalhador dos dois campos e da ponte entre eles.

“Vou também gostando bastante desse campo da arte. Sou psicólogo, larguei a saúde para entrar mais nesse campo aí da cultura para poder entender... não entender, mas poder trabalhar com esse outro lado, que eu vou vendo por agora que é menos

classificador, assim, num sentido de uma classificação negativa. Ele é classificador, mas é sempre na positividade, eu acho. Tem os avaliadores de arte, mas entender uma arte como sendo positividade, como sendo transformadora. Então, eu acho que é mais interessante, e acho que isso é uma opção de entendimento da loucura. (...) a gente vai vivendo aí em um mundo muito racionalista (...) o diálogo, as conversas tem uma sequência, uma lógica que eu acho que a arte busca romper um pouco com isso e propor outras formas de se expressar, de se entender, de se comunicar e de exercer a sua potencialidade.(...) [no campo da saúde] a loucura vai sendo muito reconhecida pela sua negatividade, pelos seus sintomas e isso vai trazendo (...) um certo aprisionamento (...) Acho que a pessoa que sofre precisa de um cuidado, precisa de um entendimento daquilo que está vivendo. Acho que são aspectos super importantes de ter aí no mundo, mas não pode se resumir a um só desses aspectos. A saúde é um pedaço daquela experiência da pessoa que vive [a loucura], a arte é outra. (...) [o papel da saúde] tem que ser um papel cada vez mais acho que ligado com a cultura que é um lugar de transformação,(...) essas pontes [entre a cultura e a saúde] tem que ser cada vez mais amplas pra poder pensar a transformação aí da pessoa, do sujeito, pra a gente parar de trazer, de enquadrar em um único pólo” (sic).

O discurso dos membros do GT sobre a procedência de jurados e gestores foi se apresentando de maneira menos dicotômica ao longo do Prêmio. Os fluxos que opunham os campos sofreram interferências-combinações também pelo acompanhamento que os gestores fizeram do processo de avaliação pela plataforma online e que alguns fizeram das reuniões presenciais dos jurados para a escolha dos premiados.

Na reunião de novembro de 2015, Pablo fez um relato deste acompanhamento e comentou que as visões sobre arte e sua relação com a loucura e com o sofrimento psíquico eram muito diversas e que a riqueza desse processo avaliativo se dava na troca. Pareceu-me que ele percebera que a garantia de que as avaliações dos jurados fossem “puramente estéticas” e não fossem “contaminadas” por uma visão “da saúde” era um tanto ilusória, já que havia compreendido que, para muitos dos jurados, o fato de a matéria artística ser oriunda de processos terapêuticos não necessariamente conduzira a um caminho de leitura que enfatizasse os processos psíquicos contidos na obra ou a

obra como recurso terapêutico. E também havia identificado formas de cuidado nas justificativas dos critérios de alguns dos jurados.

Foi possível identificar uma primeira forma de cuidado na atitude dos jurados que enfatizaram a experiência estética, a criatividade e a técnica empregadas para evitar uma leitura estigmatizante. E também uma segunda forma de cuidado na atividade daqueles jurados que destacaram os pequenos gestos criativos que evocavam formas de acolhimento de modos de existência e de expressão à deriva, e que estariam de alguma maneira também relacionados aos processos de cuidado que os autores possivelmente haviam vivido em seus acompanhamentos por profissionais dos serviços.

Pablo também via no interesse de vários dos jurados por conhecer os autores e suas histórias, uma forma de valorizar os processos de criação que se engendravam em situações das mais adversas. Tanto que chegou a sugerir colocar a fotografia dos autores no catálogo das obras.

Em entrevista, Raul, jurado da categoria “Contos, crônicas e textos”, expôs sobre esta primeira forma de cuidado que apareceu no processo de seleção das obras. Para ele, dar ênfase à criatividade, à técnica e, principalmente, à afetação que a obra produz era um modo de superar “*o estigma de que quem é louco faz uma arte de louco*” (sic), o que ele considerava fundamental no Prêmio. Ainda assim, penso que ele não compreendia que esse olhar estigmatizante partisse mais frequentemente de profissionais da saúde. Uma vez que, para justificar sua posição, evocou a crítica que Monteiro Lobato fizera a uma exposição de Anita Malfati⁷⁰:

“(...) [a crítica referia] que aquilo era arte de louco e que tudo bem que tivesse arte de louco, mas que fique separada e que todo mundo fique sabendo que é de louco, mas não pode comparar com a arte de quem não é louco. Eu sempre achei isso um preconceito e essa fronteira é, e vai ser sempre, muito tênue. Porque arte é arte, ela supera esta questão de quem a faz e em que circunstância a faz. Do ponto de vista de quem toma contato com a arte, o fundamental é se ela te provoca ou te emociona (...) então, qualquer arte pode trazer esse tipo de experiência. Essa era minha expectativa” (sic).

⁷⁰ Vide Lima(2009).

Sobre a segunda forma de cuidado citada, Marcos, jurado de “Esculturas/Instalações”, considerava que o objetivo do Prêmio era de incentivar processos de expressão artística que poderiam estar relacionados com processos terapêuticos, mas que deveriam ser compreendidos também como uma forma específica de fazer artístico. Esta forma de arte, para ele, não seria necessariamente de interesse dos curadores ou dos salões de arte, mas ainda assim deveria ser valorizada como uma forma de expressão cultural.

“(…) [esta forma de fazer artístico] *eu acho extremamente válido, apesar de não ser uma coisa que vai estar num salão que se preocupa com uma outra abordagem de arte, mas é importante e válida como expressão cultural. E talvez muitas dessas pessoas não tivessem a oportunidade, não buscassem manifestar por não terem uma abertura.* (...) [é importante] *Tirar o estigma que tá dentro da cultura e não é propriamente uma verdade. Sentirem-se valorizados. Alguns [dos autores] fizeram questão de mostrar que [seus trabalhos] tinha a ver com um processo terapêutico que era fonte de inspiração*” (sic).

Paulo, jurado de “Fotografias”, considerava que modos de enquadramento das obras em categorias estigmatizantes poderiam partir de críticos de arte e curadores. Com frequência, fazia uma crítica ao sistema da arte como um sistema excludente, regido por leis de mercado e por “gostos pessoais” dos curadores que passam a se tornar critérios de distinção do que pode ser considerado arte e de quem pode ser considerado artista. Portanto, para ele, tomar as formas de funcionamento do sistema da arte como referência não era uma diretriz que o Prêmio deveria tomar, já que este sistema era pouco sensível às formas de expressão que o Prêmio abarcava. Sobre esta questão, comentou em entrevista:

‘Inclusive, é bom que as pessoas que julguem [as obras no Prêmio], de uma maneira mínima que seja, tem que ter uma relação com a psicologia. Porque tem que ter alguma bagagem mínima, mesmo da psicologia, para não cair numa coisa de querer enquadrar. É a criação como obra, como vida! O Arthur Bispo do Rosário nunca pensou em mercado. É aquilo que o Raul Seixas falava: “Não pensa que a cabeça aguenta se você parar”. Acho que é criação nesse sentido, como uma forma de criar liberdade, de se libertar no sentido de produzir e alimentar potência. Querer por no mercado é querer se aprisionar mais, e com uma baita frustração. Porque vai tomar

tanta porrada que, se ele tava dando um passo pra frente, vai dar quatro pra trás. Porque é um mercado, não é diferente da publicidade. Não é criação, é leilão! Uma grande feira elitizada!’

A posição desse jurado confrontava a afirmação inicial dos gestores pelo fato de ele entender que a forma de evitar enquadramentos não seria garantida por atores do campo da arte e sim por aqueles do campo da saúde. Por enquadramentos, o jurado compreendia a captura pelo signo da mercadoria desta forma de arte que se realiza em estreita relação com a produção de vida e de saúde.

Foram interferências entre os fluxos que flexibilizaram a dicotomia do enunciado inicial que intencionara uma blindagem: “jurados são do campo da arte; gestores do campo da saúde mental”. Produziram combinatórias entre essas duas crenças em afirmação que se aproximaram mais da forma como os próprios gestores concebiam arte. No embalo dessas combinatórias, importava menos julgar os trabalhos segundo critérios marcados pelas dicotomias do que pode ou não ser considerado arte e por quem de fato estaria mais autorizado, já que se trata de produtos que não são imediatamente artísticos, com marcas expressivas que subvertem normas estéticas e culturais estabelecidas, e sobre os quais o olhar da arte se estende. (FONSECA et. al., 2009; LIMA, 2009; CASTRO et al., 2016).

Nesse sentido, a preocupação com a rotulação das obras deveria se voltar para ambos os campos: da arte, ao se deparar com a possibilidade das obras serem compreendidas como uma forma de arte paralela e de menor valor, ou então como mercadoria a ser consumida por um público específico e elitizado; e da saúde, ao se ver frente ao risco de serem compreendidas como uma forma de terapia, de maneira a descartar seu valor artístico. Via-se na abordagem desses jurados uma compreensão da indicernibilidade entre produção de saúde e produção artística; e também uma recusa em considerar que formas pejorativas de leitura das obras partissem exclusivamente do campo da saúde. Era imprescindível evitar leituras e classificações rotuladoras, viessem elas de quaisquer campos com os quais estas obras pudessem dialogar.

6.1.2 HESITAÇÃO 2: A QUEM SE DESTINA O PRÊMIO? USUÁRIOS; ARTISTAS; TODOS

Uma outra hesitação relativa à questão de como combater a estigmatização das obras e de seus autores apareceu durante o processo de gestão do Prêmio. Ela se apresentava nas situações em que os gestores se deparavam com a necessidade de nomear os participantes de uma maneira que indicaria a quem o Prêmio se destinava. A hesitação colocava em confronto diferentes fluxos de crença e desejo sobre a parte da comunidade a qual o Prêmio, em sua ação política, deveria abarcar.

A princípio, o fluxo movido pela crença de que era necessário restringir o público participante do Prêmio para usuários de serviços de saúde mental era predominante nas discussões entre os gestores. Isso se dava em virtude de uma comparação com situações vividas nas edições anteriores em que pessoas identificadas como profissionais da área da psicologia haviam concorrido e ganhado. Para alguns membros da comissão gestora, essa era uma atitude que indicava um oportunismo, já que a pessoa que se inscrevera não levava em consideração a desigualdade de acesso a direitos, bens e serviços culturais que a população alvo desta ação sofria em comparação com outras parcelas da população. Por conta disso, os gestores haviam optado por colocar no texto do regulamento que o Prêmio era dedicado à produção em arte de usuários de serviços de saúde mental e descrever o conceito de usuário. Entraram em choque, com esta estratégia, outros fluxos de desejo por endossar que aqueles que participavam do Prêmio deveriam ser considerados artistas, portanto assim seriam nomeados; ou então por abrir o Prêmio a todos que se interessassem por aquelas linguagens artísticas e que tivessem alguma identificação com a experiência da loucura.

Interferências entre esses fluxos se constelaram a partir da perspectiva de mudança no próprio conceito de usuário, a partir de discussões sobre as visões de arte em jogo e sobre a possibilidade ou não de aferir quem tinha direito de participar, uma vez que haviam optado por um texto restritivo no regulamento.

Os fluxos propagavam uma intenção militante que previa reordenar a determinação da visibilidade das capacidades e incapacidades daqueles que nomeavam de usuários de serviços de saúde mental, de maneira a criar comunidades de partilha em que aquilo que produziam pudesse ser considerado arte. Também propagavam um

desejo pela desinstitucionalização da loucura de maneira a concebê-la como motor de criação e transversal à produção de qualquer pessoa que intencione fazer arte.

As estratégias que se formavam desses encontros criavam efeitos de pertencimento àqueles que usualmente não tem parte no universo artístico. Ao mesmo tempo, ao nomear os participantes de usuários, delineavam uma parte exclusiva que a arte deles poderia ocupar. Para alguns, nomeá-los como artistas e não fazer necessariamente uma referência à saúde mental parecia ser uma estratégia que garantiria que sua arte não fosse vista a partir de sua loucura. Porém, para outros, esta estratégia abriria demasiadamente o escopo do Prêmio e não consideraria os níveis desiguais de oportunidades e condições econômicas, educacionais e sociais; de acesso à cultura e circulação pela cidade; e de reconhecimento dos direitos enquanto cidadãos (CASTRO et al., 2016). No entanto, eram plataformas com diferentes matérias discursivas em que esta nomeação se fazia necessária: regulamento, painel de apresentação das exposições, convite para cerimônia de premiação, etiquetas de descrição das obras e catálogo, cada uma delas com suas características formais e de conteúdo específicas.

Na reunião de julho de 2014, iniciou-se um debate sobre o texto que comporia o painel de apresentação das exposições. Isto me mobilizou a acompanhar a escrita deste texto, pois as diferentes visões sobre a dimensão conceitual e política do Prêmio poderiam tomar expressão no debate. Monica, coordenadora do GT, achava que teria de ser “*um texto mais de arte*” (sic) e referia elementos que pensava serem importantes: informações mais concretas como número de obras, lugares de exposição.

Naquele momento, pareceu-me que, com essa sugestão, ela pretendia dar ao texto um tom mais objetivo e talvez pouco atrelado à relação arte e loucura, já que, ao argumentar, ela insistia na afirmação de que era um prêmio de arte, de que os autores eram artistas. Porém, não ficava claro se, quando assim se referia, pensava que a relação com a saúde mental ou a loucura no texto poderia impedir ou dificultar esta legitimação das obras como arte. Ao passo que Saulo, do setor de eventos, reiterava a importância de mencionar no texto que o Prêmio se dirigia a usuários de serviços de saúde mental, de expor o conceito do Prêmio e o conceito de quem é usuário. Parecia entender que estes dois conceitos estavam atrelados.

Monica pediu minha ajuda na elaboração do texto para as exposições. Sugeriu um início igual para todas as categorias, uma apresentação da categoria em questão e depois uma conclusão convidando às demais exposições. Na conversa com Monica por

email sobre a elaboração do texto das exposições, ela disse ter gostado muito do texto que enviei, e alguns pontos me pareceram importantes de serem considerados: ao escrevê-lo, eu havia colocado em discussão o termo “pessoas oriundas do campo da saúde mental” num dos momentos em que me referia a quem se destinava o Prêmio. Monica então trocou este termo por “pessoas que vivem ou viveram intenso sofrimento psíquico”. Acredito que ali estava colocada a discussão da amplitude do público, e me perguntei se todos os inscritos teriam ou tiveram sofrimento psíquico intenso. Mas ao mesmo tempo, ao usar este termo, acredito que ela tomou o cuidado de não qualificar o público pela doença ou transtorno, ou pelo fato de serem usuários da rede, pois considerava que, a despeito do texto do regulamento, as pessoas não necessariamente precisariam estar vinculadas a algum tratamento ou a um serviço da rede para se inscrever.

Em outro momento do texto eu mencionava o termo “fazedores de arte usuários de serviço de saúde mental” em referência aos autores. Em relação ao termo “fazedores de arte”, ela fez um comentário em sua correção perguntando “*porque não artistas?*” (sic). Isto me remeteu à visão de Monica em relação à arte exposta em reuniões do GT anteriores, que se apresentava como uma força no campo de tensões conceituais do Prêmio. Sua idéia era de que as produções deveriam ser legitimadas como arte por serem belas e por terem qualidade estética, e seus autores como artistas. E, por vezes, me parecia que ela tomava a arte institucionalizada e a obra acabada, como produto, como referências para esta legitimação, posição que ela começou a rever pelo debate no GT, como veremos na categoria seguinte.

Minha opção por “fazedores de arte” havia se dado no sentido das extensões da arte, pois acreditava que uma concepção de arte mais ampliada e menos estratificada e distintiva, que compreendesse os processos de criação em sua relação com a produção de saúde e os vários níveis de aproximação dos participantes com as linguagens artísticas, se aproximaria mais do que eu imaginava ser o conceito do Prêmio. Mas também expus a ela que usara o termo “fazedores de arte” pelo fato de que algumas pessoas participantes (em especial das oficinas promovidas pelo CRP) estariam experimentando as linguagens artísticas pela primeira vez. Porém, para Monica, eram artistas, mesmo não sendo profissionais e independentemente se estavam ali expondo um trabalho fruto de um processo de experimentação e aprendizagem, ou fruto de um processo terapêutico. O que interessava era a qualidade estética do produto, e era ela

que seria avaliada. Talvez o fato de os inscritos se julgarem aptos a concorrer em um prêmio já era justificativa suficiente para considerá-los artistas a partir da auto-identificação. De fato, nenhum de nós teria o direito de dizer que não eram artistas. Como ela mesma dizia, “ali, eram artistas!” (sic). Ao final, quando Monica mostrou o texto para o GT na reunião de setembro, ela havia alterado o termo para “artistas e fazedores de arte usuários de serviços de saúde mental do Estado de SP”, fazendo uma agregação branda que justapunha todas as idéias anteriores de maneira a não se contradizerem. O texto foi aprovado pelo grupo desta maneira.

Ao conjurar este termo, senti que ela intencionara ampliar o campo da arte para todos e não só para artistas, ou para pessoas que se considerassem artistas. Assim, também parecia intencionar tornar o texto mais convidativo e encorajador da participação de um maior número de pessoas possível em edições futuras. Mas, ao mesmo tempo, ainda era difícil para todos nós envolvidos no processo de gestão abdicar do termo “usuários de serviços de saúde mental”, o que indicava a força da tradição da militância das políticas públicas de saúde nos nossos discursos. A persistência na palavra “usuário” indicava uma atividade política crítica e militante por parte dos gestores que objetivava por em causa as linhas de separação entre modos de expressão, de forma a romper com o ciclo de degradação produzido por uma violência histórica que vitimiza os sujeitos que assim nomeiam. Ao associá-la às palavras “artistas” e “fazedores de arte”, manifestavam “as capacidades de falar e de representar que pertencem àqueles e àquelas que uma sociedade rejeita para suas margens passivas” (RANCIÈRE, 2012, p. 76).

A afirmação do termo “artista” e mesmo a agregação branda de termos no texto ecoava o desejo de construção de uma comunidade de partilha e de emancipação dos sujeitos que assim nomeavam e de sua arte. Emancipação no sentido exposto por Rancière (2012) significa o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo. Numa leitura ainda mais ampla:

Aqui, emancipação significa o fortalecimento da capacidade de cada um utilizar seu equipamento sensível e intelectual para inverter a lógica de funcionamento da máquina capitalista, produzir uma mudança de atitude e de lugares sociais, conquistar tempo e espaço para formar e pôr em ação suas capacidades de sentir e falar, de pensar e agir que pertencem a todos e a qualquer um de nós (RANCIÈRE, 2012 *apud* CASTRO et al., 2016, p.186).

Na leitura que Marques (2011) faz de Rancière, a comunidade de partilha é uma comunidade de intervalos definida pelos vínculos que ligam os sujeitos, mas que ao mesmo tempo expõem o registro de sua separação. Ela se constrói por experimentações e tentativas de fazer com que realidades não associadas ao que é tido como “comum” passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas ou normalizadas. É o âmbito em que se reconfigura o “comum de uma comunidade” (p. 34).

Porém, no trabalho do texto das exposições, a identificação do público como usuários ou como pessoas com sofrimento psíquico intenso estabelecia ali um recorte desse comum entre os que fazem arte que caberia especificamente aos que são “usuários de serviços de saúde mental” e cujo sofrimento produz impedimentos na vida e designa um lugar de discriminação, delimitando de uma certa maneira uma arte própria àquele grupo. O comum de uma comunidade é menos aquilo que é “próprio” de um grupo e mais o lugar de exposição dos intervalos que permitem tornar visível aquilo que não o era e tornar audíveis, como interlocutores, aqueles que não eram contados como parte da comunidade (MARQUES, 2011). Diz respeito à manifestação de um “dano”, pela percepção e nomeação de uma injustiça ou desigualdade relacionada à constituição do “comum”, mas que não se identifica com um grupo social ou parte específica da comunidade, pois pressupõe a ação mesma de por em cheque a contagem do todo da comunidade que define esses grupos.

Nesse sentido, o trabalho crítico dos gestores encontrava um limite próprio da sua prática, pois antes mesmo de dar a ver a arte dos sujeitos em nome dos quais sua atividade política era realizada, antecipavam a supressão do estigma destes mediante a identificação com um grupo vitimado, para sanar uma dívida histórica para com este. Colocavam em evidência a produção de um grupo identificável pela discriminação que sofre, antes de trazer à experiência sensível palavras, ritmos, tons, formas e linguagens que até então não eram vistos como dignos de ser arte. Esta questão se reavivou nas demais situações em que textos que apresentavam as obras necessitavam ser escritos.

Esta especificação do público participante foi modificada no texto do convite para as exposições e para a cerimônia de premiação. Ao invés de enfatizar que os autores das obras eram usuários de serviços de saúde mental, o texto destaca que as obras são oriundas de um universo em que a arte encontra a produção de vida e que gera experiências e visões de mundo diversas. Esse texto já era fruto de um processo de

reflexão do grupo de gestores sobre o trabalho, que colocara em xeque essa especificação do público identificada com usuários dos serviços da rede de saúde mental, ou com o sofrimento psíquico.

Em relação às etiquetas de identificação das obras, mantinham uma posição de não colocar nenhuma informação que se relacionasse à história do autor ou ao contexto em que a obra fora produzida. As etiquetas para todas as exposições foram feitas no CRP de forma “caseira” constando nome da obra, autor e cidade. Monica acentuava que não colocariam o serviço de saúde ao qual o autor estava vinculado, pois queriam marcar que a obra era identificada pelo autor e não pelo “autor-usuário”.

No decorrer do processo de discussão sobre a construção das exposições, essa hesitação ressurgia, e o fluxo que pressupunha dissociar a obra da história de vida ou da vinculação institucional do autor tomava força de afirmação. No que dizia respeito aos textos que apresentavam ou descreviam as obras, identificar a obra pelo autor e recusar vinculá-lo ao papel de usuário, a um serviço de saúde mental ou expor trechos de sua história também eram formas de blindagem contra possíveis leituras rotuladoras. Esta parecia ser a posição da maior parte dos membros do GT, porém não era consenso entre os demais atores do Prêmio, tanto que, diante do confronto com outros fluxos de crença, Monica e Pablo tiveram de afirmá-la de maneira mais incisiva na reunião sobre a elaboração do catálogo.

Nesta reunião que ocorreu após a premiação, pessoas de procedências diversas (jurados, gestores, representantes de diferentes setores do Conselho e jornalista contratada), com maior ou menor contato com o processo de construção do Prêmio, debateram assuntos pertinentes à composição do catálogo. Dentre eles, a forma de apresentação e tratamento dos autores foi preponderante para pensarem quais estratégias de combate ao estigma deveriam ser empregadas, e nisso visões bastante antagônicas puderam aparecer. Quando debatiam a forma como iriam expor os vídeos finalistas, Robson, jurado desta categoria, sugeriu solicitar que os autores enviassem uma sinopse. Saulo respondeu que achava difícil, pois alguns dos autores não haviam sido localizados e não vieram receber o prêmio, já que eram moradores de rua.

Yuri, jurado de outra categoria, sugeriu então que este tipo de informação - o fato de o autor ser morador de rua e não ser encontrado - poderia constar do catálogo. Robson expôs que poderia ser interessante, porém isso deveria ser feito com muito cuidado para não expor a vida das pessoas. Saulo concordou dizendo que algumas das

peças inscritas haviam retirado suas inscrições ao saber o caráter do Prêmio. Uma participante havia pedido para retirar sua obra dentre as classificadas, pois não gostaria de ser identificada como uma pessoa em sofrimento psíquico. Então, a jornalista contratada para redigir parte dos textos e fazer a editoração comentou que se o Prêmio “(...) *busca reduzir o estigma por um lado*” ao mostrar a arte de pessoas que fazem parte desse universo da Saúde Mental, “(...) *por outro, algumas dessas pessoas [ao participar] tem receio do efeito contrário*” (sic). E perguntou ao grupo, então, se a história de vida dessas pessoas entraria no catálogo.

Rita, jurada da categoria “Poesias”, comentou que muitos dos participantes se oporiam a essa proposta e que em muitos casos seria difícil colher a história. Então, perguntou ao grupo: “*Será que as pessoas que não entrarem com suas histórias de vida no catálogo e as outras que se inscreveram no Prêmio se sentiriam representadas por estas histórias?*” (sic). Gilsa, jurada de “Pinturas e Ilustrações”, comentou: “*Acho que a miséria é a mesma*” (sic).

A jornalista concordava com a inclusão das histórias de vida, pois entendia que, para se fazer um catálogo vivo, era interessante “*dar cara às pessoas (...) isso é vivo!*” (sic). Já Mônica, coordenadora do GT, tinha dúvida se esta seria uma estratégia condizente com a proposta ético-política do Prêmio, já que haviam feito um esforço para não correlacionar os autores e suas histórias de sofrimento e o fato de serem usuários de serviços de saúde mental. “*Apesar de serem usuários, lá [no Prêmio, no catálogo] eles são artistas*” (sic).

A senhora responsável pelo setor de comunicação disse que se a tentativa era de não estigmatizar, abrir espaço para os autores falarem de suas histórias de vida e de seus problemas era uma estratégia importante, já que as pessoas não costumam expor seus problemas de saúde mental justamente pelo receio de serem estigmatizadas. Sugeriu deixar em aberto para quem quisesse falar de seus problemas de saúde. Entendia que os depoimentos dos participantes sobre suas vidas poderiam combater o estigma, pois construiriam um outro olhar em relação ao sofrimento psíquico por parte do público. A jurada Gilsa entendia isso como um ato de coragem do sujeito: “*se assumir como usuário de Saúde Mental do Estado de São Paulo e participante do Prêmio Bispo*”, o que considerava um sinal de empoderamento e auto-afirmação. “*O melhor remédio é poder falar das violências*” (sic). Rita discordou de que esse conteúdo fosse pertinente ao catálogo, mas sugeriu que no dia do lançamento o microfone ficasse aberto para as

pessoas falarem o que quisessem, inclusive sobre seus problemas, caso achassem pertinente.

A fala de Rita motivou Monica a afirmar a posição do GT, que sustentara desde o início da gestão: caso as histórias de vida e os problemas de saúde mental adentrassem o conteúdo do catálogo, haveria um retrocesso em todo o processo de construção do conceito do Prêmio. Marcava que este era um espaço para que os participantes pudessem viver outros papéis, e que sua arte pudesse ser vista para além da loucura. Em sua visão, era necessário romper com a configuração que determina que a arte feita por quem é dito louco serve à exposição ou ressignificação de sua loucura, ou serve ainda a uma causa social ou política.

O modo como alguns dos atores compreendiam a composição do catálogo asseverava essa configuração que atribuí ao “louco” determinados modos de ser, ver e dizer, ao invés de combatê-la, como parecia ser a intenção de todos. Se havia ali uma reivindicação de igualdade, era necessário desfazer estas organizações da ordem policial para poder produzir modos de subjetivação que redefinissem os “quems”, os modos de fazer, dizer e a forma como se tornam visíveis no todo da comunidade (RANCIÈRE, 1996b; 2014). “*Se a gente vai falar da pessoa como usuário de saúde mental, a gente volta, dá um passo atrás. Temos que dar voz à obra e não à vida do autor. Eles já falam de doença o dia todo*” (sic). Então o jurado Robson sugeriu que poderiam abrir para os autores falarem do processo criativo, ao invés de suas histórias de vida.

Rita se identificou com a proposta, pois achava que, ao contar as histórias de vida, o catálogo assumiria um tom pejorativo de “*histórias de superação*” (sic). Entendia que essa estratégia também desconsideraria o fato de que essas pessoas não superam o sofrimento sozinhas, nem precisam superar, de que o cuidado se dá em redes de suporte e assistência. Disse que, nesse sentido, gostaria de privilegiar a obra, porque a narrativa de vida do autor já fora feita e destinada ao Prêmio [sob a forma de um produto artístico], e que seu critério de avaliação implicara a forma como a pessoa havia usado daquilo [transformado dor em arte].

O gestor Pablo expôs que, ao tentar transformar estigmas mediante a estratégia de contar a história de vida dos autores, poderiam correr o risco de reforçá-los ou de reproduzir a violência a que aquelas pessoas estavam submetidas cotidianamente. Endossou a posição exposta por Monica: “*muitos são identificados pela doença, se reconhecessem na violência. As pessoas são muito além disso tudo. Queremos dar*

outro lugar para essas pessoas. Só de a pessoa ter se inscrito no Prêmio, isso já diz dela se assumir como usuária de serviço de saúde mental” (sic). Ou seja, não seria necessário um depoimento sobre sua condição de usuário para que essa assunção foi efetivada. “Se é um catálogo de obra de arte, é da obra de arte que a gente vai falar” (sic). Monica completou dizendo que o Prêmio era um convite para os sujeitos ocuparem um outro lugar, para falarem das obras que haviam produzido. “Essas pessoas estão cansadas de se identificarem como usuárias” (sic). Pablo corroborou ao dizer: “Isso não é tratamento. Algumas pessoas fizeram [as obras] em suas casas. Estar no lugar de autor é muito diferente do lugar de usuário. Esse deslocamento de lugar tem mais ressonância na vida. Gostaria de apostar nisso” (sic).

Na afirmação dos gestores, havia uma aposta numa fissura entre a atividade que submete os sujeitos em questão ao lugar de paciente ou usuário e aquela em que têm liberdade de olhar. É nesse espaço mesmo da fissura que os sujeitos podem se apropriar de uma outra perspectiva em que definem sua presença num espaço diferente daquele esperado pela ordem policial. Ordem esta que já pré-determina o escopo de competências quer seja de doentes em tratamento que, ao expor sua arte, expõem suas vidas, quer seja de usuários comprometidos com o combate contra sua própria estigmatização.

Este deslocamento a que Pablo se referia define bem o dissenso, pois coloca em choque um regime de sensibilidade em que cabe a estas pessoas falar de doença, estigma e superação; e um outro regime em que cabe a elas (e a qualquer um) qualquer coisa, uma vez que dispõem de uma liberdade de olhar e capacidade de sentir e de agir. É um choque que marca uma inversão da economia policial das competências e cria uma comunidade de intervalos, na qual o princípio da igualdade se atualiza (RANCIÈRE, 2012; 2014).

A aposta previa a criação de cenas de dissenso que mostram as fissuras no corpo social estabelecido pelos enquadres da lógica policial. São cenas polêmicas que buscam encontrar maneiras de transformar o que é percebido como fixo e imutável. Redefinem os enquadres de um mundo comum ao promoverem novas formas de “aparecer em comum” através da redistribuição de objetos e de imagens que formam um mundo comum já dado, ou da criação de situações que modificam nosso olhar e nossas atitudes com relação ao ambiente coletivo. Elas “configuram o cerne de uma atividade política

calcada em uma constante tensão entre o dissenso e o consenso; a racionalidade normativa e a racionalidade estético-expressiva” (MARQUES, 2011, p. 27).

A política age sobre a polícia em lugares e palavras que lhe são comuns, mudando seus estatutos. Suspende a harmonia do consenso pelo fato de atualizar a contingente igualdade entre quaisquer sujeitos. A atividade política dos gestores estaria na tensão e na divisão entre as lógicas da polícia e da política. Existe política quando existe lugar e formas para o encontro entre essas lógicas heterogêneas. (RANCIÈRE, 1996b).

Com relação à forma como o público participante é nomeado no texto do regulamento, os membros do GT referiram que este foi se modificando ao longo das edições. Houve uma das edições em que o texto fora “muito aberto” e resultara na premiação de obras cujos autores não eram pessoas que se tratavam em serviços de saúde mental. Portanto, em virtude disso, resolveram “assumir” e restringir o texto para o público da saúde mental a partir do termo “usuário”. Ainda que enfatizassem a todo o tempo que este era um prêmio de arte e que os autores deveriam ser chamados de artistas, o termo “usuário”, oriundo da saúde pública, ainda estava muito arraigado no discurso da maioria deles. Se, na visão da maior parte dos gestores, este termo não era bem vindo no momento de expor ou apresentar a produção, ele era uma ferramenta útil no momento de enunciar as regras do Prêmio para garantir que prioritariamente pessoas com histórico de sofrimento psíquico participassem. A palavra “assumir” aparecia como a afirmação de um critério de seleção do público-alvo.

Apesar de não haver verificação por parte do CRP sobre a vinculação dos inscritos aos serviços de saúde mental, me pareceu, a princípio, que a identificação com a experiência da loucura ou a proximidade com o tema na produção artística não eram critérios de inclusão de inscritos no Prêmio. Nesse sentido, o tema da loucura não se apresentava de maneira transversal.

Ao olhar o site, observei que, na plataforma de inscrição de autor, solicitava-se que o inscrito preenchesse o nome da instituição a que estava vinculado, mas não era necessária a confirmação por meio de documentos.

Na primeira conversa que tive com o CRP, estavam presentes a coordenadora do GT, Monica, e o responsável pelo setor de eventos, Saulo. Muito receptivo, Saulo me contou que participava da gestão do Prêmio desde sua quarta edição, e que estas tiveram modificações ao longo dos anos. Apresentou-me dois folders desta edição que

constavam do regulamento. Estes foram distribuídos nos CAPSs e em outros serviços da rede de saúde mental do Estado de São Paulo. Saulo contou que no regulamento constava que poderiam se inscrever usuários de serviço de saúde mental, porém o CRP não exigia nenhuma comprovação. Disse que este texto foi mudado também ao longo do tempo num cuidado da equipe do Prêmio para não taxar, mas ao mesmo tempo especificar o público. Referiu que colocaram no texto do regulamento do VII Prêmio uma descrição de “usuário” e os tipos de serviços de saúde mental a título de exemplificação.

Assim consta do regulamento:

*“**Quem pode participar?** Artistas usuárias/os de serviços de saúde mental, que residam no Estado de São Paulo. **Quem é usuária/o de serviço de saúde mental?** Usuária/o de saúde mental é aquela/e que vive ou já viveu situações de sofrimento muito intenso, o que causou desorganização de sua vida ou de suas relações. É aquela/e que utiliza ou já utilizou um serviço de saúde mental em seu bairro, em sua comunidade, como por exemplo, CAPS, Centros de Convivência, atendimentos psicológicos ou psiquiátricos das UBS, Serviços Residenciais Terapêuticos, Programa de Volta para Casa, Consultório de Rua, entre outros.”*

No regulamento, os gestores precisavam que era necessário restringir e especificar o público participante. Pressupunham que era necessário especificar para que a igualdade de direitos e oportunidades pudesse se estabelecer. Porém, a partir de todas as interferências que a nomeação dos autores como “usuários” havia sofrido ao longo do processo de concepção das exposições e de situações que haviam vivenciado na cerimônia de premiação, começaram a rever este termo também no que dizia respeito ao regulamento.

Na reunião sobre a elaboração do catálogo em janeiro de 2015, a senhora responsável pelo setor de comunicação do CRP sugeriu que, na introdução, houvesse um texto sobre a vida e a obra do artista Arthur Bispo do Rosário e indicou que, assim como os participantes do Prêmio, sua obra não tivera visibilidade por muitos anos e se mantivera em confinamento, da mesma forma que seu autor. Diante dessa evocação, Pablo afirmou que era esta a razão pela qual destinavam o Prêmio a usuários de serviços de saúde mental, para que estes tivessem a chance de apresentarem suas obras, já que

entendia que se estes fossem competir em um concurso de arte “tradicional”, não iriam ter o devido reconhecimento. *“Essas pessoas precisam ainda de um lugar específico para que sejam reconhecidas [pela sua produção artística]”* (sic).

Monica esclareceu a todos os presentes que o Prêmio era destinado a usuários de serviços de saúde mental, mas que não pedia comprovação. Saulo complementou dizendo que a pessoa se auto-declarava usuária ao se inscrever.

Pablo seguiu: *“Antes o texto do regulamento era aberto para qualquer um. Depois o texto foi tentando dar um contorno, porque tiveram situações de psicólogos se inscreverem”* (sic). Mas ao mesmo tempo, sugeriu que o termo “usuário” talvez não fosse o mais adequado, já que existem pessoas que estão fora dos serviços, se identificam ou já tiveram sofrimento psíquico e que poderiam participar. Talvez esta sua colocação fora impulsionada também pela experiência da cerimônia de premiação em que presenciamos situações de uma mesma pessoa ser premiada em categorias diferentes e ter sido identificada pelo grupo do GT como uma trabalhadora de saúde mental, pois não tinha a aparência nem o discurso de usuária.

Essa situação havia causado uma certa agitação na mesa em que os gestores ocupavam no palco da cerimônia, onde eu também fora convidada a sentar. A situação incomodara também pelo fato de a pessoa levar dois prêmios em categorias diferentes, o que não era permitido pelo regulamento e, portanto, configurava um “furo” no processo de gestão. Alguns pareciam questionar se aquela premiação seria legítima; outros davam de ombros numa atitude que a mim indicava a impossibilidade de controle sobre a aferição de quem seria ou não usuário de serviço de saúde mental. Porém, não foi possível conversarmos sobre a situação ali naquele momento.

Posteriormente, em conversa informal com o grupo, eles disseram que era ilusória a idéia de que teriam controle sobre o fato de os participantes serem de fato usuários ou pessoas em sofrimento psíquico. Evocaram casos de pessoas da militância do movimento da Luta Antomanicomial que haviam “pirado” e hoje eram usuários de CAPS. E disseram que se não haviam pedido “confirmação da loucura”, como uma estratégia de combate a estigmatização, também deveriam rever este critério de inclusão a partir do termo “usuário”, já que a identificação com a experiência da loucura ou o fato de alguém passar por um processo de sofrimento psíquico não era algo passível de atestado ou de ser aferido por uma vinculação institucional.

Nessas conversas, a transversalidade da loucura emergia como uma ponta de processo, na forma como colocaram as memórias em uso para um processo de significação em função de um porvir: o modo como desejavam conduzir a gestão das edições futuras. Passaram até a achar interessante que pessoas que não fossem usuárias pudessem participar, como uma forma de pensar a relação da arte e da loucura de uma maneira transversal a toda experiência de criação. Talvez o Prêmio pudesse se abrir para a idéia de um prêmio de arte e loucura e não apenas um prêmio de arte para pessoas ditas loucas ou que tiveram sofrimento psíquico. Abrir o Prêmio para aqueles que fazem da arte sua loucura, além dos que fazem da loucura sua arte. Esse fluxo de desejo por abrir para a participação de todos animava também a crítica de alguns dos jurados em relação ao Prêmio estabelecer lugares específicos para usuários de saúde mental. Em entrevista, Milena comentou:

(...) você tratar isso como produtos de pessoas que participam de um sistema de saúde mental, você já traz aí um monte de coisas junto. Então, corre esse risco de alguém de cima falar: “Meu, esse filme é muito bom, embora o cara, para uma pessoa que é do CAPS...”. Como desvencilhar?! (...) a pessoa fica estigmatizada inclusive, a gente sabe o quanto preconceito tem com esse problema. (...) Então, eu não sei até que ponto [vale apostar em] esse olhar por exemplo: vai ter uma exposição na [biblioteca municipal] Mário de Andrade... “Meu, olha o que os loucos fizeram, olha como eles são capazes!”. Então, eu acho que isso é totalmente contra [o que o Prêmio intenciona]. Tudo bem você está dando espaço, de novo a gente volta àquelas evoluções mínimas que a gente está tendo, mas eu acho que tem ter um cuidado aí de como se tratar isso. Sei lá, talvez até precisasse fazer um prêmio, na próxima, geral, com todas as pessoas.(...) um prêmio, por exemplo, em que qualquer pessoa pudesse participar. Aí sim você analisa o produto como forma artística. (...) Por enquanto, olhando é uma coisa legal, chama atenção para o tema. (...) Pode ser um avanço, mas tem que cuidar para não ser uma confirmação de valores já estabelecidos, (...) cair na “coitadeza” e ser um tiro no pé: ao abrir espaço, acaba rotulando’ (sic).

O gestor Tadeu claramente se colocou em meio a hesitação, em entrevista, que marcava o Prêmio com essa questão controversa apontada por Milena: entre assumir

que se destina a uma categoria específica e correr o risco da rotulação e a vontade de afirmação da loucura como forma de expressão humana. Fala em nome dos gestores:

“Mas a gente gosta [de arte, ou de trabalhos nessa interface]... Não sei se a gente gosta porque é louco produzindo arte ou porque isso é expressão da humanidade do cara” (sic).

Em entrevista, o gestor Roberto reconheceu que o Prêmio oscilava entre a afirmação e posituação da loucura e o perigo da exclusão pela inclusão em espaços pré-determinados. Mas levantou a possibilidade de a construção de espaços específicos para arte de pessoas em sofrimento psíquico também favorecer a afirmação da potência de modos de existência diversos daqueles propagados pela cultura hegemônica. E mais fortemente afetado por esta última linha de forças, tendia a afirmar que o Prêmio deveria se manter vinculado a uma categoria específica.

‘Então, eu acho que o debate ali do Prêmio, gira um pouco nesses termos, né?! Por um lado construir um espaço de afirmação dessas produções, de afirmação da loucura, no sentido que ela combata o estigma da loucura, o estigma do uso de substância psicoativa por um lado. Mas por outro, o perigo da gente construir essa coisa esquisita que é a exclusão pela inclusão, né?! Você construir um espaço ali “dos drogadinhos”, um espaço “dos louquinhos”. Ai tá todo mundo bem excluído nas suas caixinhas de inclusão. Eu acho que o risco estava em tudo [em todo o processo de construção do Prêmio]. (...) Por outro lado [é importante afirmar]: “Sim! É do louquinho mesmo! Isso aí mesmo!”. É desse lugar, de uma subjetividade que opera de um outro registro e que, inclusive, isso pode ser uma potência biopolítica. (...) E, eu acho que manteria na verdade essa decisão: (...) não pode ser [para] trabalhador não, tem que ser [para] usuário mesmo, pra ele usar o espaço como um espaço de afirmação da singularidade, do modo de viver dele, entendeu?! Que ele possa empenhar o desejo e a força vital dele numa produção que rompa os circuitos ai estigmatizantes, patologizantes, entendeu?! Acho que tem que ser pra eles mesmo’ (sic).

Na perspectiva do gestor, era necessário manter o público específico para que, a partir dessa nomeação, fosse possível uma ruptura com um jogo de dominação tido

como “normal”. E entendia que discriminar o espaço para usuários seria um modo de assegurar seus direitos de existir, produzir, compartilhar arte a sua maneira. Seria a afirmação de modos singulares de existência que neste jogo mantêm-se na invisibilidade e no lugar de quem nada tem a compartilhar em um mundo comum.

O dissenso advém como um desvio extraordinário, um acaso ou uma violência em relação ao curso ordinário das coisas. É um desacordo sobre os modos como os sujeitos são incluídos na comunidade. Se a aposta é romper com o jogo policial da dominação, conseqüentemente, o interlocutor dissensual fala em dois mundos ao mesmo tempo, e a relação argumentativa entre esses dois mundos não é dada senão pela invenção conflitual ou litigiosa (RANCIÈRE, 1996a). No entanto, este litígio não expõe modos próprios de ser e de fazer, expõe sim um elemento suplementar que não se encontra identificado a grupo algum, “a parte dos que não tem parte”. E abre o espaço do “entre”, da fissura entre dois mundos para que a subjetivação política possa acontecer e o princípio da igualdade se fazer presente. Assim, romper com a ordem suposta natural pressupõem romper também com a contagem das partes que identifica os modos de viver a que o gestor se referia com a parte dos “usuários de serviços de saúde mental”.

Os sujeitos políticos são potências de enunciação e de manifestação do litígio que se inscrevem como algo a mais, algo sobreposto, em relação a qualquer composição do corpo social. (...) uma classe em luta como sujeito político é sempre um operador de desclassificação, uma potência de desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde a essa classe e a essa função. (RANCIÈRE, 1996a, p. 377)

A subjetivação política envolve a negação de uma identidade fixada e imposta pelo outro e o papel de sinalizar um dano e de sensibilizar a sociedade para sua existência e instaura um lugar comum para o questionamento de uma suposta igualdade (RANCIÈRE, 2014). Para Rancière (1996a; 1996b), o universal da igualdade não se faz presente como uma regra a que cada caso particular deva se submeter. Não é um princípio posto em prática, mas uma pressuposição que deve ser discernida em cada caso singular que a põe em uso.

Segundo Jullien (2009), o universal diz respeito a uma prescrição, é um conceito da razão que opera como ideal regulador. Exige uma necessidade a priori e a justificação por ele invocada é de direito, implica um “deve-ser”. Ele se difere do uniforme, que parece duplicá-lo, mas não é senão uma repetição estéril, superficial que opera a uniformização dos modos de vida e responde à produção. Destes, o autor distingue um terceiro conceito que é o comum. Para ele, este é o conceito fundamentalmente político: aquilo que se partilha e ao mesmo tempo nos faz pertencer. Enquanto o universal é uma prescrição prévia a toda experiência, o comum se faz na experiência, se aprofunda nela e nela se enriquece. Sua extensão é gradual, através de níveis sucessivos de comunidade nos quais nossa existência se expande por participação. Seu oposto é o próprio ou o particular, que ameaça absorvê-lo desde que a comunidade de partilha julgue possuir propriamente os atributos partilhados. Portanto, o comum, a princípio inclusivo, corre o risco de tornar-se exclusivo. Se, de um lado, o comum tende a expandir-se ao conclamar participação, de outro pode fechar suas fronteiras àqueles que dele não participam. Jullien (2009) qualifica esta inversão como característica do “comunitarismo” (p. 42).

Segundo Kastrup e Passos (2014), nesse caso, o espaço de partilha faz mais repartir do que participar, pois cria as “caixinhas de inclusão” (sic - Roberto) que tem como contrapartida a exclusão dos não semelhantes. Esse perigo de captura, segundo os autores, é evitado pelo grau de transversalidade e de abertura comunicacional que operam nos grupos.

Face a essa distinção, penso que a questão que pairava constantemente entre os gestores era como construir um mundo comum em que essa pressuposição da igualdade se atualizasse e que deixasse de ser um mundo privado aos usuários de serviços de saúde mental, mas que ao mesmo tempo garantisse sua participação. Apesar de se darem conta do enquadre particular que esta forma de nomear os participantes no regulamento produzia, em sua atividade política de intenção militante, os gestores optaram por falar em nome de um grupo específico vitimado pela violência histórica e pela desigualdade. Pablo comentou em entrevista:

‘(...) apesar da gente ter escolhido “usuários da saúde mental”, acho que tem ainda um enquadre. Mas acho que é mais um enquadre para dar oportunidade de reconhecimento para essas pessoas que não são vistas. Então, acho que é um lugar

especial porque acho que a gente tem... gosto tanto de pensar... uma dívida com essas pessoas. Essas pessoas não são pessoas, são rótulos, foram por muito tempo, ainda são. Então, acho que a idéia é tentar tirar esses rótulos, acho que é trazer o artista que tem em cada um' (sic).

Era necessário explicitar que o Prêmio era destinado a usuários, mas isso não impedia que qualquer pessoa que se reconhecesse como alguém que tivera uma trajetória pela saúde mental ou que se identificasse com a proposta ou conceito do Prêmio pudesse se inscrever. Então, compreenderam que o Prêmio se destinaria a todas as pessoas que se reconhecessem como alguém que faz, fez ou faria uso de um serviço de saúde mental. Ainda assim, Pablo e Monica comentaram em entrevista sobre a situação da cerimônia de premiação em que uma das autoras premiadas parecia não ser usuária de serviço e relataram que isso ainda causava uma certa perplexidade em relação à atitude da autora ao ter se inscrito e se identificado com o público participante descrito no regulamento, comparada à imagem de usuário de serviço de saúde mental a que os gestores estavam acostumados. De alguma maneira, a imagem de “usuário” ou de qualquer um que se reconhecesse como tal ainda era marcada pelo sofrimento e pela pobreza.

Fernanda ecoou o estranhamento que aquela situação produzira e comentou em entrevista que, apesar da vontade de ampliação do escopo do Prêmio, quando alguém que não se enquadrava no modo como concebiam “usuário” ganhava, isso não era bem visto pela comissão. Portanto, reconhecia que eles ainda se pautavam numa visão “tradicional” sobre a pessoa com sofrimento psíquico, ligada à imagem do “louco institucionalizado” que agora frequentava os serviços abertos. E que esta visão direcionara o Prêmio para aqueles que de fato faziam uso dos serviços de saúde mental.

‘Enquanto participante até da comissão desse Prêmio, eu senti uma vontade de ampliação (...) Mas o que acontece, (...) já participei enquanto técnica de serviço, enquanto estagiária de serviço de saúde, né, do Prêmio, e participei com obras de usuário assim,(...) ele [o Prêmio] ainda é para o usuário da saúde mental, pro “louquinho”, sabe?! (...) Mas quando um técnico ganha, a gente fala: (...) “Pô, mas ele é um técnico (...) e tá tomando o lugar do usuário!”. (...) acho que se a gente direciona

o olhar desse modo, então quer dizer que pra gente [o Prêmio] ainda (...) é do usuário de saúde mental assim, nem é da saúde como um todo, sabe?!' (sic).

Confesso que, ao presenciar tal situação, eu também não identifiquei a autora como uma possível usuária, porém me veio a possibilidade de ela ter se inscrito numa atitude de crítica em relação ao “comunitarismo” do Prêmio. Tendo ou não a atitude da autora objetivado essa crítica, ela ainda assim mobilizou uma discussão sobre a imagem que os gestores e eu tínhamos de “usuário”. Monica comentou que também foi necessária uma discussão junto à gerência do Conselho sobre a mudança nesse conceito decorrente dos processos de Reforma Psiquiátrica e a implantação da RAPS. Pois a maior parte de seus membros ainda tinha uma visão de usuário ligada à pessoa com sofrimento psíquico grave, egressa de hospital psiquiátrico, institucionalizada por anos. Em entrevista, argumentou sobre essa mudança:

‘É! Eu acho que saúde mental para todos assim, né, sabe?!’

(...) acho que o usuário de saúde mental também ele vai se diversificando. Hoje em dia o usuário da saúde mental é um jovem trabalhador do tráfico (...) que é muito diferente de um cara que ficou 30 anos no manicômio e que hoje faz uso do CAPS, né?! E aí são culturas diferentes, né?! Então, o menino ouve funk, então, o serviço de saúde mental por também estar na cidade e estar de porta aberta, aí né, ele vai acolhendo quem passa, meio que quem passa na porta, né?! Então, os tempos são outros (...) o usuário de saúde mental pode ser qualquer pessoa. E eu acho isso muito bom e acho que aí a gente faz uma opção por não pedir comprovante. (...) Assim, [poderia se dizer] “Ah, é uma concorrência desleal” [entre quem é usuário e quem não é e se inscreve]. Mas a arte pode ser feita por qualquer pessoa. Então, eu gosto da idéia de enquadrar “é para usuários de saúde mental” porque a gente quer reconhecer o que existe [em termos de arte produzida nos serviços e projetos da saúde mental], mas se alguém se identifica com isso e quer se inscrever, não vejo muito problema. A saúde mental também está em vários lugares para além dos CAPS. (...) Então, eu acho que o usuário de saúde mental é quem se identifica (...) com esse conceito’ (sic).

A configuração de uma rede diversificada de serviços de portas abertas, com responsabilidade territorial da assistência, que acolhe a todos que de alguma maneira se

vêm em sofrimento em diferentes níveis de gravidade, promoveu a diversificação da população que faz uso destes equipamentos. Soma-se a isso a idéia de que a arte pode emergir em qualquer situação, independentemente de quem a faz e das circunstâncias em que é feita. Estas foram forças que tencionaram o modo como os gestores passaram a compreender o público participante. Mais amplamente, no que se refere ao público que o Prêmio enquanto ação cultural buscava atingir, passaram a compreender que ele se destinava a todos, já que o GT intencionava tocar o maior número de pessoas possível com as obras e temas da interface entre a arte e a saúde mental.

Pablo: *‘(...) E quando você falou “A quem se destina?” , só um parênteses, você falou, “ah, pode ser mais amplo”. Eu fui pensando, acho que a gente quando pensou o Prêmio, o prêmio em si [a honraria e o dinheiro] se destina a isso [a quem se reconhece como usuário da saúde mental]. Mas a gente queria captar um monte de pessoas, por isso que a gente vai fazer o catálogo, expor [as obras] nas bibliotecas... Para que as pessoas que nunca ouviram falar da Luta Antimanicomial [possam] ter acesso a essa história e saber o que é loucura, quem foi o Bispo. Então, acho que a idéia era ampliar essa história de Prêmio. Quanto mais gente a gente conseguir tocar com essa ação, que se destina a todos. Vão ter aí as obras eleitas, mas [o Prêmio enquanto ação] se destina a todos’ (sic).*

A este fluxo que intencionava uma abertura do Prêmio a todos, confrontava a idéia de alguns gestores de que, ao final, as estratégias elaboradas nesse sentido não tiveram impacto na sua abrangência. Para alguns deles, apesar da intenção e do esforço para ampliar o Prêmio a todos que se interessassem, seja público participante ou espectador, este ainda se configurava como uma ação “da saúde mental para a saúde mental”.

Para Roberto, o Prêmio ainda era *“das instituições para as instituições”* (sic), não conseguia habitar espaços fora das instituições. Perguntou-se como romper a institucionalidade do Prêmio, mas ao mesmo tempo entendia a importância de se investir nos serviços que já que estavam sucateados. Com relação ao público participante, isso se dava em razão de as estratégias de gestão voltadas para a captação de inscritos ainda estarem vinculadas prioritariamente à rede de saúde mental. Com relação ao público espectador, este não tinha tido a abrangência esperada por conta da

forma como os gestores compreendiam que a maior parte da sociedade via a arte: como obra de artistas “cultos”, sacralizada em um espaço específico à sua fruição, cuja relação com o público se estabelece frequentemente por um distanciamento e incompreensão. Frente a esse tipo de visão, alguns deles acreditavam que a possibilidade de contágio de uma arte que nasce e circula à margem desse sistema ainda era tímida. A este respeito, Tadeu comentou em entrevista:

‘O Prêmio se destina à sociedade, mas a visão de arte [da sociedade] ainda é “Picasso”. Não conseguimos propagar tanto, vai até certo ponto. Mas a gente quer propagar, tem uma dedicação para produzir essas coisas’ (sic).

Sobre a crença de que poderiam participar do Prêmio quaisquer pessoas que se identificassem com o conceito de usuário a despeito de sua vinculação institucional, Roberto em entrevista contra-argumentou, enfatizando que, na prática, a porta de entrada do Prêmio ainda eram os CAPS:

“Olha, se a gente fosse olhar com bastante crueza e sinceridade, a gigantesca porta de entrada para as pessoas do Prêmio foram os serviços. Não teve essa do doidinho do bairro, ou do cara que se vê ali e... se identifica [participar]. Ou o cara que, sei lá, vida louca, da caminhada que vai lá e se inscreve - não teve isso!! A porta de entrada foram as instituições. Então, essa é uma coisa, uma primeira coisa que a gente pode avaliar né?!... porque eu poderia dizer do que era o desejo de quem estava organizando o Prêmio, que é uma coisa. Mas a prática é outra” (sic).

Ainda assim, via positividade no investimento do Prêmio nos serviços de saúde mental, já que fazia uma crítica ao modo como estes funcionam dizendo que hoje a máquina de normatização dos corpos opera pelos dispositivos criados pela RAPS: os próprios equipamentos da rede, que já não funcionam mais como dispositivos de luta e liberdade como na época em que foram criados. Em sua visão, na forma como esses equipamentos são geridos, as pessoas não são propriamente acolhidas, mas cadastradas nas fichas de cálculo financeiro de uma ONG ou OS responsável pela gerência, mediante um catálogo de tipos de doença ou problemas sociais. A intenção é catalogar e

captar um maior número de usuários para extrair repasse de verba pública e lucro para a organização gestora, mecanismo que Roberto nomeou de “*grande mercado da assistência*”, cuja intenção é vender rótulos e cadastros, “*uma espécie de passaporte existencial*” àqueles cujas vidas disputam com a doença, a miséria ou a morte (sic).

Diante disso, achava que o Prêmio tinha uma importância em resgatar a disposição militante dos usuários e dos trabalhadores, pois os equipamentos enquanto dispositivos da Luta Antimanicomial já haviam sido capturados por uma lógica da produtividade e do lucro. Então, ao assumir que o Prêmio “*é mesmo para usuários da saúde mental*”, o gestor acreditava que era possível resgatar o desejo e a disposição militante de quem estava na ponta, no dia a dia dos serviços em face desses mecanismos normatizadores e objetificadores dos corpos.

“por isso que eu acho que o Prêmio é potente, porque ele toca nesse desejo, né?! Ele é uma espécie de dispositivo aí que tenta ser militante na melhor das abordagens do termo militante (...) Porque nessas produções artísticas dentro do coração dos serviços que o trabalhador de ponta encontra espaço para se movimentar e produzir e o usuário também (...) entendendo militância como possibilidade de potência. (...) eu sinto que é nessa interface aí, arte e loucura e droga e todo esse debate aí, que está se construindo de novo esse espaço de movimento dos corpos, né?! (...) seja o usuário que percebe que o modo de vida dele está entrando em uma categoria eliminável, e por isso ele vai criando estratégias de resistência e afirmação a partir disso, e [seja] de trabalhadoras e trabalhadores que olham esse arranjo institucional e buscam desesperadamente formas de trair essa institucionalidade. E esse eu acho que é o grande mérito do CRP” (sic).

O gestor via nas ações de arte dentro dos serviços e na interface arte e loucura o espaço de respiro onde os trabalhadores e os sujeitos em questão podem constituir corpos não mais voltados à dominação e adaptados à ordem policial. E chama o investimento nesse espaço como a “melhor abordagem do termo militante”. Ainda assim, afirmava que a estratégia para que essa liberdade dos corpos pudesse se dar seria o Prêmio se assumir como um prêmio para usuários.

(...) talvez o caminho mais estratégicos para o Prêmio fosse assumir que historicamente ele é pra essas categorias aí. (...) que é onde eu acho que reside a potência política do Prêmio: (...) como ele pode mesmo ser um meio, pra que os usuários de serviço vejam mesmo refletidos ali um traço existencial, singular da vida deles mesmo (sic).

O risco eminente e frequente seria antecipar a identificação com a parte que cabe aos usuários, antes de produzir possibilidades de ruptura e reordenação sensível a partir da recepção das obras, um caminho de retraimento identitário que ameaçava enclausurar a comunidade de partilha que se pretendia instituir (JULLIEN, 2009).

Se a intenção era que os sujeitos fossem vistos para além de usuários, como sujeitos políticos que, por meio de sua arte alteram as coordenadas dos enquadres que lhes cabem, seria necessário também considerar que sujeitos políticos não existem como entidades estáveis.

Para Rancière (1996b; 2014), a desordem que a política inscreve na ordem policial pode exprimir-se como uma diferença entre uma subjetivação e uma identificação. Ela inscreve um nome de sujeito diferente de toda e qualquer parte identificada da comunidade. Os sujeitos políticos:

Existem como sujeitos em ato, como capacidades pontuais e locais de construir, em sua universalidade virtual, aqueles mundos polêmicos que desfazem a ordem policial. Portanto são sempre precários, sempre suscetíveis de se confundir de novo com simples parcelas do corpo social que pedem apenas otimização de sua parte (RANCIÈRE, 1996a, p. 378).

Para que a política como desvio na ordem dada possa acontecer, seria necessário sempre considerar a possibilidade das palavras “usuário” e “artista” se desdobrarem para instituir categorias de uma outra contagem da comunidade. Posto que a prova da igualdade se faz sempre sob condição de que seja singular. Esta prova singular não pode consistir em nenhum vínculo social, uma vez que a igualdade vira seu contrário tão logo se inscreve num lugar de organização social (RANCIÈRE, 2014). A política não diz respeito aos sujeitos tomarem consciência de sua condição social, se darem voz e imponham seu peso na sociedade. Diz respeito sim à construir relações entre o que

supostamente não tem relação, recortes nas regiões, capacidades, funções e identidades que existem na configuração da experiência já dada. Portanto, deve se levar em conta a constituição de sujeitos que inventam suas formas e seus nomes num novo recorte da experiência sensível que reconfigura as relações entre os modos de ser e de fazer, os espaços em que se faz arte e as capacidades ligadas a esse fazer.

6.2 QUAL O SENTIDO DE PREMIAR?

Nessa seção, apresentaremos linhas de desejo dos atores envolvidos no Prêmio que colocavam em questão a própria idéia de premiar. Diante da tradição do Prêmio de selecionar os melhores trabalhos artísticos que são produzidos por pessoas em sofrimento psíquico, surgiram questionamentos sobre sua lógica de funcionamento. Os atores discutiam até que ponto ela estava em sintonia com as intenções dos trabalhadores da RAPS e com os modos como os projetos na interface das artes e da saúde operam no que diz respeito à produção em coletivos de cooperação, aos processos de criação que se dão pelos encontros entre as pessoas e por uma ambientação que dá suporte para a emergência de expressões singulares. Dois pontos principais foram alvo de críticas e puderam ser repensados: a hierarquia entre colocados e o privilégio dado às obras enquanto produtos em detrimento dos processos de criação dos trabalhos e de concepção e construção do próprio Prêmio.

O primeiro ponto compôs a primeira hesitação aqui apresentada que surgiu como posição dos gestores em trabalhar pela desconstrução da noção de prêmio. O segundo ponto integrou a segunda hesitação desta categoria que se apresentava com maior intensidade na crítica dos jurados ao fato de a maior parte das obras parecerem ter sido produzidas exclusivamente em razão do prêmio. Foram hesitações que opuseram fluxos em que se entedia, por um lado, que era importante operar a partir de mecanismos de seleção e premiação que julgavam ser condizentes com o Sistema da Arte para que a legitimação da produção participante se efetivasse; e, por outro, que era fundamental criar formas de resistência à lógica deste sistema, já que ela propiciava aos participantes viver valores que não condiziam com o que os atores julgavam ser os princípios ético-políticos do Prêmio.

Estes princípios eram abalizados pela igualdade, por relações de solidariedade e fortalecimento dos laços sociais, que se opõem aos modos de subjetivação marcados pelo individualismo e pela competitividade próprios do capitalismo. Os atores acreditavam que esta era uma forma de política que a arte poderia recuperar. Assim, não fazia mais sentido dispor de modos de funcionamento que legitimassem aquelas produções como arte a partir da competição entre melhores e piores trabalhos condizente com um sistema que classifica, seleciona e estabelece o controle da produção e da fruição que se dirigem a um mercado de consumo elitizado (BARBOSA, 2010).

A força desses questionamentos agitava o desejo por arguir uma ordenação sensível que prioriza determinadas linguagens artísticas e as toma por mercadoria, e por construir outras formas de fazer os objetos e os processos aparecerem e de legitimar sua aparição no espaço comum. Para Rancière (1996b; 2014), o que a política faz é inscrever sob a forma de litígio a averiguação da igualdade no seio da ordem policial. Portanto, só há política quando um espaço se vê arguido no interior do litígio sobre as funções e propriedades dos objetos, sobre os modos e as capacidades de alguns em fazê-los. Uma vez que a política não opõe grupos com interesses diferentes, opõe lógicas que contam diferentemente as partes da comunidade e as fazem ser vistas.

6.2.1 HESITAÇÃO 1: FINALISTAS; COLOCADOS

Essa hesitação se apresentou, a princípio, opondo duas formas de funcionamento que marcariam uma diferença importante, na concepção dos gestores, desta edição em relação às anteriores. Os gestores sublinhavam a diferença na forma como abordavam as dez obras que haviam sido selecionadas para a segunda fase de avaliação e, em decorrência disso, como seriam apresentadas na cerimônia de premiação. Para eles, era importante que fossem compreendidas como as dez finalistas e não colocadas. Este último era o modo como haviam sido apresentadas nas outras edições. Esta forma de conceber o tratamento das obras era animada por uma crença de que, neste Prêmio, deveria ser dada maior importância à participação do que à competição, já que, pelo fato de esses trabalhos surgirem de práticas de cuidado com o outro, a competição não compunha com a gênese das obras tampouco com as formas de conectividade em rede que os atores dessas práticas intencionam estabelecer. Era também um modo de opor

duas lógicas de funcionamento, pois portava um fluxo de desejo de que o Prêmio deixasse de ser prêmio que habitava os gestores desde que compuseram a comissão.

Na reunião de junho de 2014, ao se colocarem como sujeitos-atores de uma pesquisa que pretendia acompanhar o processo de construção do Prêmio, os gestores iniciaram uma discussão mais acalorada sobre os avanços da presente edição em relação às anteriores. Ressaltaram a forma da premiação, sem classificar de primeiro a décimo colocados, mas com cinco finalistas premiados e cinco menções honrosas, o que foi avaliado como um fator de avanço, uma mudança de lógica no Prêmio, que parecia fazer emergir um princípio ético no processo de construção.

“A gente não queria que os trabalhos fossem qualificados como melhor ou pior, mas porque são trabalhos coletivos. O importante é colocar o sujeito como produtor de vida” (sic - Tadeu). Roberto disse que o sentido do prêmio em dinheiro seria que os cinco autores premiados o receberiam pelo uso das obras pelo CRP para fazer um circuito de exposições. E então, Pablo se manifestou dizendo *“Mas os cinco primeiros são escolhidos porque os trabalhos são bons!”* (sic). Emergia uma tensão inerente à afirmação desta outra lógica; era importante dizer que o desejo de romper com a hierarquia entre as obras não implicava tudo abarcar, pois ainda assim acreditavam que o critério estético prevaleceria na escolha dos premiados. Também tentavam estabelecer um outro sentido para o uso do dinheiro como uma forma não de premiar os melhores, mas de pagá-los pelo “uso” das obras pelo Conselho. Para Tadeu, pagar para a produção do autor circular em exposição significava tratá-lo como *“artista mesmo”* (sic). Roberto comentou em entrevista:

“Primeiro eu acho que é muito legal pensar que não é mais prêmio, né. Não tem mais primeiro, segundo, terceiro lugar. O que teve foram um conjunto de obras que foram escolhidas como (...) obras que faziam um circuito cultural pelos CRP's do interior. E aí a premiação não era uma premiação, era um dinheiro que era dado pra esses artistas porque as obras deles estavam sendo usadas para rodar num circuito de exposições. (...) nomear diferente é uma tentativa de você não ter mais esse lugar meritocrático, o melhor, a melhor produção, e coisa e tal. Acho isso um bom ganho. (...) O nome se manteve como Prêmio Arthur Bispo do Rosário,(...) mas não teve uma... premiação de primeiro lugar, segundo lugar, terceiro lugar” (sic).

Ainda assim, o prêmio só seria pago aos cinco premiados, e as exposições contemplavam os dez finalistas (entre premiados e menções honrosas), e a forma como cada autor premiado significaria o dinheiro recebido não era passível de previsão. Desse modo, mais do que uma estratégia que se efetivasse de fato, essa tentativa de dar sentido ao prêmio comunicava uma ponta de processo que intencionava romper com a competição que estabeleceria vencedores e perdedores.

Uma força que se agregava a esse desejo de mudança era a crença de que os modos de fazer comuns nos projetos na interface das artes e da saúde propagavam outras formas de vínculo e sociabilidade. Portanto, se o Prêmio mantivesse a lógica da competição estaria dissonante dos processos em que a dimensão do encontro, a diferença, a convivência e a composição de coletivos são campos de possibilidades para a criação e para multiplicar as formas de experimentação e de conexão entre várias linguagens artísticas. Nesse sentido, apesar de não enunciarem desta maneira, os gestores pareciam buscar a criação de outras formas de pertencimento que não aquelas fixadas em mecanismos de inclusão/ exclusão. Intencionavam a criação de novas possibilidades de participação sociocultural para esta população, tendo como fio condutor as produções artísticas, ao compreendê-las como resultantes de processos que agregam encontros e conexões entre as pessoas, os recursos artístico-culturais e os ambientes, e não separadas dos processos vitais (CASTRO et al., 2016).

Assim, o termo “participação” parece mais sintônico com o desejo dos gestores. Ao utilizar o conceito “participação sociocultural”, Barbosa (2010) opta pela substituição do termo “inclusão” por “participação” e, para isso, leva em consideração as possibilidades de conexão e desconexão de um mundo informatizado e organizado em rede a partir do acesso à informação, configurando um campo relacional em potencial. A questão deixa de ser quem está incluído ou excluído, e sim quais as ferramentas que podem potencializar a conexão e que viabilizam uma participação mais viva (menos submissa) nos processos de organização e expressão sociocultural.

A onda de desejo de mudança também se ativava por uma certa crítica, por vezes tímida, por vezes enfática, aos modos de organização de premiações culturais e artísticas, da forma como a comissão costumava evocá-los. Uma organização seletiva, hierárquica, que valoriza a autoria individual, privilegia determinadas linguagens e espetaculariza a honraria destinada aos grandes vencedores. Porém, esta crítica não propagava à maneira de afluxo por todos, pois alguns acreditavam que o formato como

a cerimônia de premiação havia sido organizada ao longo dos anos provocara reações muito positivas nos autores, seus amigos e familiares. Nas edições anteriores, a cerimônia dispunha o momento de nomeação e de entrega do prêmio aos vencedores como ápice do evento. Lembravam-se frequentemente da emoção que presenciaram nesses momentos e, muitas vezes, estes momentos eram reconhecidos como aqueles que faziam valer todo o esforço de organização do Prêmio.

Em nosso primeiro encontro, a coordenadora do GT disse que naquele ano pretendiam fazer um catálogo *online* mais “*inclusivo*” (sic), de maneira que todas as obras inscritas ficassem expostas na galeria virtual no site do Conselho [o que não se efetivou; o site hoje conta com a exposição dos dez finalistas em cada categoria]. Nas edições anteriores, apenas os 10 primeiros colocados estavam disponíveis no site. Disse que não pretendiam identificar os finalistas pelas posições de primeiro a décimo lugar no catálogo também, até porque isso não seria colocado como premissa na avaliação pelos jurados.

Na reunião de maio, os gestores passaram a discutir de que maneira organizariam a cerimônia de premiação. Cogitaram chamar os cinco ganhadores de menção honrosa de uma vez ao palco e depois os premiados, e estes últimos poderiam fazer discurso de agradecimento. Também sugeriram outros formatos, como por exemplo, chamar primeiro os vencedores e depois as menções honrosas ao palco. Saulo se incomodou com esta proposta e disse “*mas aí quebra o suspense*” (sic). Nessa reunião, ainda não haviam chegado a nenhuma conclusão. A idéia dos gestores era equiparar, em termos de importância, os premiados e os ganhadores de menção honrosa, sem fazer distinções. Mas Saulo parecia se apegar a um formato mais tradicional de premiação em que a nomeação dos premiados seria o grande ápice do evento. Isto se dava também por uma memória dos eventos anteriores em que havia se emocionado com a reação das pessoas ao receber o prêmio. “*Os premiados só saberão na hora, então ficará a ansiedade e o suspense*” (sic- Pablo).

Ao comentar essa questão na reunião de junho, Monica enfatizou que o sentido de não distinguir as colocações entre os finalistas era porque não tinham a intenção de estimular a competitividade, ou de dizer quem é o melhor ou o pior. Contou que inclusive tinham a proposta de tirar do título a palavra “Prêmio”, para questionar o sentido da iniciativa como uma premiação. Porém, acharam que isto seria “muito revolucionário”, e a direção do conselho talvez não aprovasse, pois prezava pela

tradição do Prêmio; daí a importância do título. Mas explicitou que talvez o fizessem numa próxima edição. Fernanda comentou sobre essa proposta em entrevista:

“(...) porque um prêmio é uma coisa cartesiana, né? (...) Um prêmio comumente acho que não tem nada de novo, né?(...) Mas acho que o modo como ele pode ser construído, isso é o que talvez consiga garantir alguma variação e alguma produção de diferença mesmo, acho que o modo como a gente constrói as coisas. No Prêmio acho que é a mesma coisa, acho que a gente conseguiu questionar até o fato de ser prêmio, e esse nome prêmio. Só que a gente também entendeu que mudar o nome disso seria colocar uma ruptura muito grande nessa tradição do que é o Prêmio [Arthur Bispo do Rosário]. Talvez essa seja uma ação pra outro momento assim... mas nessas coisas eu vejo uma tentativa, que acho que ainda é muito incipiente mesmo, mas é uma tentativa” (sic).

A mudança na forma de avaliação pelos jurados e o modo como os gestores pensavam as estratégias de gestão no coletivo também foram formas de tencionar a lógica competitiva. O fato de não se estabelecer notas na segunda etapa de avaliação e de ser uma decisão coletiva sobre quais seriam os cinco premiados era compreendido como uma aproximação da seleção de um processo de curadoria, já que na concepção do GT mostrar as obras realizadas nos serviços e nos projetos era mais importante do que premiar os melhores artistas. Nesse sentido, Tadeu considerava que a desconstrução da noção de Prêmio foi um ponto forte do processo: *“Não tem melhor nem pior, tem arte” (sic)*. Em entrevista, Pablo comentou:

“A gente tentou de fato pôr em evidência as obras, então tem cinco obras de cinco autores, então não é o nome da pessoa, são obras que foram reconhecidas. Acho que isso, ocupar as bibliotecas, foi outra estratégia de dar lugar pra elas onde a arte também habita. (...) Então abriu um consenso entre os três jurados, que é isso foi muito rico as discussões de abrir, como é que eu escolho, entro em consenso com cinco obras, isso diz dessa estratégia não competitiva de vamos...então nunca foi o prêmio uma decisão tomada sozinha. (...) poder ter decisões coletivas e não individuais então acho que isso foi, acho que é uma estratégia” (sic).

Na cerimônia de premiação, em novembro de 2014, uma representante da diretoria do CRP compôs a mesa de abertura e, em sua fala, enalteceu a mudança no regulamento do Prêmio, afirmando que este teria *“um foco diferente da competitividade entre pessoas própria da sociedade capitalista”* (sic). Monica também enfatizou esta mudança em sua fala e recorreu ao processo de construção do Prêmio junto com o GT: *“É uma outra concepção de prêmio. Não queríamos nem chamar de prêmio”*(sic). Mencionou que chamariam alternadamente os autores das obras selecionadas como premiadas e menção honrosa de maneira que ficasse “o menos competitivo possível” e afirmou que esta era a concepção do Prêmio.

As cenas da cerimônia de premiação que presenciamos juntos foram de fato muito emocionantes. Ao receber o prêmio e a menção honrosa, muitos dos autores demonstravam extremo orgulho do que haviam realizado. Era um momento em que usavam o microfone para significar o valor daquele processo criativo em suas vidas, para agradecer a oportunidade de estar sendo reconhecido por uma produção e, principalmente, para agradecer às pessoas que haviam dado suporte àquele processo de criação entre grupos, terapeutas, artistas. Algumas pessoas que não haviam concorrido ou ganhado se sentiram movidas a recitar poesias no palco e também a agradecer as redes de apoio e solidariedade de que faziam parte. Dois dos jurados presentes na cerimônia também foram mobilizados por estas falas a recitar poemas no palco. Era um ambiente de intensa carga afetiva.

Diante dessa experiência, os gestores ponderaram que, ao mesmo tempo, a noção de prêmio traz reconhecimento aos participantes e produz valor associado à produção também pelo fato de que aquela produção individual passa a ter importância para um coletivo. Conforme Tadeu comentou em entrevista:

“Muitas vezes o fazer artístico é um fazer do próprio sujeito [nem ele considera como arte]; então ter um Prêmio é um pouco estranho, porque é um fazer de expressão do cara, uma expressão daquilo que ele acha importante... Então, romper com a idéia de prêmio foi muito legal. Mas, ao mesmo tempo, dois dos que ganharam são do CAPS onde eu trabalho e aquilo deu uma notoriedade para o cara (...) Pensar que um cara que faz desenho de tatuagem pode ser artista, dá para ganhar prêmio, tem reconhecimento” (sic).

Porém, uma situação que ocorreu meses após a cerimônia trouxe uma outra perspectiva sobre os possíveis efeitos negativos para os coletivos de produção desta forma de organização do Prêmio de maneira a valorizar a autoria individual e premiar em dinheiro os escolhidos dentre um conjunto. No evento promovido pelo SESC em parceria com o Prêmio em 2015, uma das pessoas convidadas para compor a mesa de discussão era coordenadora de um dos coletivos de produção artística cujos trabalhos foram premiados. A convidada trouxe alguns questionamentos em relação aos efeitos do modo de funcionamento do Prêmio sobre a manutenção dos vínculos e do engajamento dos sujeitos participantes no coletivo em questão. Seu questionamento baseava-se em dois pontos principais. Primeiramente, o modo como o Prêmio concebia a autoria das obras decorria de um formato de inscrição delimitado a um único autor, que preencheria as fichas com seus documentos e seria a pessoa autorizada a receber o dinheiro. Mesmo que a comissão gestora considerasse a autoria coletiva na identificação da obra, o cheque tinha de ser nominal a pessoa física (CPF). Este formato havia produzido efeitos negativos nos grupos que participaram das produções premiadas, pois alguns dos autores se sentiram diminuídos em relação aos demais pelo fato de não possuírem documentação e não serem autorizados a receber. Houve disputas pelo dinheiro nos grupos que acabaram por romper vínculos e destituir com um coletivo que já trabalhava há algum tempo junto. Em segundo lugar, o fato de o Prêmio estar dividido em categorias ligadas a linguagens artísticas em separado restringia a possibilidade de que trabalhos que não se enquadram em nenhuma delas e que se dão a partir da inventividade e do encontro entre linguagens pudessem concorrer. Para a convidada, as categorias do Prêmio não acompanhavam a multiplicidade de linguagens e o barramento de fronteiras entre categorias da arte acadêmica que a arte contemporânea busca engendrar.

A crítica da convidada não foi no sentido de invalidar o Prêmio como uma ação importante para a difusão desses trabalhos, mas de fazer pensar sobre sua lógica de funcionamento que reproduz uma organização tradicional de salões e premiações artísticas e que não comporta trabalhos coletivos que se dão por um cooperativismo acionado pelo afeto. O jurado Alexandre, em entrevista, mostrou corroborar com esta crítica. Para ele, o prêmio em dinheiro portava a idéia de valorizar indivíduos e determinadas linguagens artísticas. Na sua visão, mesmo tendo o Prêmio intencionado não mais trabalhar com a lógica do melhor ou pior, durante o processo, esta permaneceu

subentendida. Isso se deu em razão da estrutura de triagem que culminava com obras escolhidas e premiadas que, segundo quem avaliou, foram as melhores. Para o jurado, este formato não permitia que o Prêmio mostrasse o panorama das práticas artísticas nos serviços de saúde mental, um formato que ele não considerava interessante nem para a arte, e ainda menos para a saúde mental.

O jurado acreditava que, para trazer um panorama representativo da arte que se produz nos serviços e nos projetos da saúde mental, seria importante um mergulho mais profundo neste universo, que levasse em consideração as práticas e os processos de criação em curso. Seria necessário também olhar para a produção artística vinculada aos processos de produção de saúde, “à vida que pulsa nesses ambientes” (sic). Além disso, entendia ser fundamental a equipe se questionar que ambientes o Prêmio, e demais atores desse território, intencionam criar.

“(...) me questiono se essa lógica de premiar serve a esse contexto [saúde mental]. Estranhei isso. É uma forma que se encontra para criar um espaço de importância, isso eu entendo, mas me preocupa o que acontece nos espaços onde as pessoas se encontram, onde elas criam. Ele [o Prêmio] pode criar outras coisas que não são desejáveis, como disputas e essas coisas... (...) Acredito mais em criar um panorama, na publicação, no mapeamento da produção artística dos serviços, para que você tenha uma visão mas geral do que acontece. Quando você olha a plataforma, você tem essa visão. Quais são as linhas estéticas norteadoras que tão orientando o trabalho artístico nos serviços de saúde mental. (...) Se [o intuito do Prêmio] é mostrar a produção, acho que o caminho não é esse: “lógica do pódio”. Porque reproduzi-la na saúde mental?”(sic).

Na exposição e difusão dessas obras, importa mais a invenção de novas formas de fazer do que a reprodução de modos de legitimação do sistema da arte. Parecia necessário a todos criar outras lógicas de pertencimento que não balizadas pela inclusão/exclusão e pela meritocracia. E, para tal, seria importante compor estratégias mais sintônicas com os valores do afeto, da convivência, da horizontalidade das relações e da produção de cultura que aproxima e reconecta à vida e aos outros (CASTRO et al., 2016).

Portanto, trabalhar na linha do desejo dos gestores por romper com a noção de prêmio apareceu como necessidade premente de reformulação da lógica das edições futuras. Pois, mesmo tendo intencionado rompê-la na presente edição, a lógica policial de legitimação da distribuição de lugares das obras se manteve atuante. E só há política pela constituição de uma cena que arma o litígio desse jogo de legitimações, e não pela reprodução das formas de legitimação. Nesse sentido, é necessária a persistência no dano, o inconciliável entre dar a ver o que está ao lado e as formas deste aparecer mediadas pela hierarquia e a competitividade. O dano pode ser tratável singularmente pelas estratégias de gestão inventadas de modo que este institua a polêmica na estrutura da organização, vinculada à apresentação da igualdade como parte dos sem parte. As estratégias de gestão podem funcionar como dispositivos de subjetivação que instituem o dano como modificação do terreno no qual o jogo é jogado. (RANCIÈRE, 1996b).

Investir em formas de fazer que constituam um lugar digno para obras com marcas expressivas que subvertem normas estéticas e culturais estabelecidas, à altura de seu processo de criação, produz resistência num sistema dominante de produção e circulação de arte com valores pré-codificados. Importa construir um lugar possível para a vida e para o encontro, no qual se produza uma alteração na partilha do sensível, embaralhando esses códigos e definindo novas competências no espaço do comum (LIMA et al., 2009; CASTRO et al., 2011; LIMA; ISODA; CASTRO, 2012; CASTRO et al., 2013).

6.2.2 HESITAÇÃO 2: ARTE COMO PRODUTO; ARTE COMO PROCESSO

Como vimos na categoria anterior, em muitos momentos do processo de gestão foi necessário afirmar que o foco do Prêmio eram as obras e que a atenção dos atores envolvidos e do público deveria ser dirigida a elas e não à trajetória de vida dos autores e seu percurso pela saúde mental. Os atores optaram por colocar as obras em evidência, e não os autores, nos textos de exposição e de catálogo como uma forma de combater leituras que as classificassem em categorias ligadas diretamente ao sofrimento psíquico.

Parecia-me que a discussão sobre valorizar o produto ou o processo, a princípio, se pautava numa dicotomia entre esses dois termos. Ora bem se privilegiava as obras, já que estas é que estavam sendo avaliadas e selecionadas; ora os processos, já que se entendia que o Prêmio como ação objetivava incentivar processos de produção artística nos serviços de saúde mental. Estes últimos muitas vezes eram compreendidos como formas de terapia diretamente relacionadas às histórias de sofrimento dos autores, e não necessariamente como processo criativo ou processo de construção de uma poética. E, por conta dessa possível leitura, eram colocados em segundo plano. Nas discussões, ora se falava em obra enquanto produto, ora em processo terapêutico ou de adoecimento, mas raramente se falava em processo de criação.

O sentido de obra recorrentemente evocado era o de obra acabada, que poderia conter a vida de onde ela emerge, mas que seria avaliada em sua dimensão estética. Esta concepção funcionava como uma blindagem contra a estigmatização. Porém, a visão de muitos jurados e gestores sobre a importância de se evidenciar os processos de criação, os processos de fruição das obras e o próprio processo de concepção do Prêmio entraram em confronto com esse fluxo de crença e desejo por privilegiar a obra acabada.

Nas reuniões do GT de junho e julho de 2014, ao pensar sobre o formato do catálogo das exposições, os gestores passaram a discutir “o que é a obra?”, ou “o que é a arte?”, a partir de diferentes concepções de arte. Uma concepção que valorizava a arte enquanto obra, produto, objeto; outra, que valorizava a arte enquanto processo, a obra enquanto acontecimento, e a experiência que se tem com a obra como constituinte de sua realização.

Na reunião de junho, Saulo comunicou que estavam fazendo cotação de fotógrafos para a cobertura das exposições e para o catálogo e perguntou aos gestores presentes, Monica e Tadeu, o que eles pensavam que o fotógrafo deveria fotografar. Não parecia ter a intenção de com essa pergunta provocar uma discussão sobre os critérios estéticos pertinentes ao catálogo, apenas objetivava firmar um contrato com o profissional. A pergunta que para ele parecia ser bem objetiva, no entanto, gerou um debate caloroso entre Monica e Tadeu sobre como imaginavam a confecção do catálogo e que sinalizava as diferentes concepções de arte que circulavam entre eles, a maneira como pensavam em valorizar as obras inscritas como arte.

Para Monica, o catálogo deveria narrar o processo do Prêmio, mas principalmente expor as obras. Então, as fotografias deveriam ser das obras em si. Já para Tadeu, um catálogo poderia conter passagens que seriam fotografias das exposições, da premiação, das pessoas olhando as obras, de modo que abordasse o que a obra havia proporcionado no espectador. Então, Monica argumentou que seriam dois tipos diferentes de fotógrafos a contratar: um fotógrafo para eventos e um fotógrafo para catálogos com tecnologias diferentes e processos de contratação distintos; contudo, era necessário priorizar em razão dos custos. Monica colocou que deveriam conversar com profissionais que soubessem fazer catálogos, para decidir sobre o que iriam priorizar: o processo de construção do Prêmio, ou as obras de arte. Nesse momento, começaram a sinalizar as perspectivas estéticas com as quais entendiam que o Prêmio deveria trabalhar.

Tadeu, por sua vez, achava que expor a interação do público com as obras e o processo de construção do Prêmio seria uma forma de dar uma qualidade viva ao catálogo. *“Não podemos ser tão museográficos”* (sic). Aqui entendi que ele compreendia o adjetivo “museográfico” como uma forma de qualificar a organização do catálogo pela exposição das obras como monumentos fixos, desconsiderando a experiência de relação do público com elas, ou o processo de construção do Prêmio que fez com que estas obras pudessem estar onde estão: expostas como obras de arte. Já Monica defendia que não se poderia perder de vista que tratava-se de um *“prêmio de artistas e não de usuários da saúde mental”* (sic). Mais uma vez aqui entrava em choque a questão da valoração dos trabalhos como arte e a origem dos mesmos (a autoria de usuários da SM). Nesse sentido, para Monica, recorrer ao formato tradicional de catálogos, em que a obra (como produto) tem o papel principal era uma garantia de legitimação, de *“mostrar o quanto a obra é bela”* (sic) e de evitar sua associação direta à autoria por pessoas usuárias da saúde mental, o que reiteraria uma visão que categoriza os trabalhos como obra de louco (ou de doente). Portanto, para ela o processo não era prioridade no catálogo. Alertava que deveriam tomar um cuidado para que o catálogo não se tornasse um livro, e o texto sobressaísse às obras, conforme comentou em entrevista:

“É interessante que o catálogo, né?! Quando as obras premiadas, que o catálogo você vê! Então, assim, tem vídeo da cracolândia, tem vídeo do Michael Pop

dançando, tem uma caveira com umas rosas e um barco de palito Então, é uma produção muito diversa, (...) não tem uma linha, aí é que tá a loucura mesmo, né? Tem de tudo ali. (...) Então, acho que o catálogo traz aí esse debate e a gente consegue colocar essa conversa aí na rua, porque o debate da cultura e da loucura e da arte ela para mim é vazio se ele não mostra a obra de arte, entende?! Assim, não adianta a gente ficar elucubrando se a gente não mostra a produção” (sic).

Nos momentos finais daquela reunião, diante da forma como os gestores me olhavam, me senti a vontade para sugerir a contratação do fotógrafo, pois pareciam solicitar uma sugestão com o olhar: talvez fosse interessante contratar um fotógrafo de teatro, ao invés de um fotógrafo de reportagem, caso quisessem incorporar cenas da interação do público com as obras e cenas da premiação nas quais a qualidade de presença das pessoas nos eventos e a forma como aquilo as afetava pudesse aparecer. Minha sugestão se deu no sentido de captar momentos sutis de expressão, tomar as cenas como acontecimentos e focar nas intensidades presentes na interação. Tadeu incorporou minha sugestão, adicionando que o fotógrafo pudesse captar os movimentos, as intensidades, e que estas imagens poderiam criar uma narrativa não textual no catálogo.

A coordenadora Mônica percebia que talvez estivesse sendo porta-voz nesta discussão de uma postura mais conservadora e achava que Tadeu tinha uma visão mais contemporânea e que este debate poderia fazê-la repensar o primado que dera à obra, já que “obra é produção de pessoas” (sic). Tadeu relativizou dizendo que o catálogo poderia conter as duas coisas: priorizar a obra, mas colocar elementos da interação com a obra. Colocaram em questão visões de arte que convivem no contemporâneo e entendiam que debatê-las tornava rico o processo de construção das exposições e dos catálogos, além de fazer refletir sobre a perspectiva que queriam traçar para a circulação, valoração e legitimação destas obras enquanto arte. Mônica chegou à conclusão, neste debate, sobre a necessidade do grupo se instrumentalizar para este trabalho, pesquisar e estudar diferentes catálogos. Em uma das reuniões seguintes, Saulo informou que havia fechado contrato com um único fotógrafo que iria fazer as fotos para o catálogo, da exposição e da premiação. Apesar da discussão conceitual presente no GT, a decisão acabara sendo tomada pelo setor de eventos diante das tarefas e prazos e dos custos de contratação.

A idéia de que o processo do Prêmio deveria integrar o catálogo se fortaleceu com a experiência de Pablo ao acompanhar a reunião de avaliação das obras pelos jurados. O último encontro do GT antes da cerimônia de premiação ocorreu na reunião de novembro de 2014, o que, de certa forma, conduziu um sentido do debate na direção de projetar o que seria feito como registro de todo esse processo de trabalho desenvolvido ao longo do ano. Portanto, a discussão sobre o catálogo tomou boa parte da reunião e, em meio a essa discussão, concepções de arte que o grupo evocava para sustentar a construção de um conceito do Prêmio foram manifestadas.

Pablo havia acompanhado a reunião dos jurados da categoria “Pinturas e Ilustrações” na semana anterior e estava bastante afetado pelas discussões que presenciara e pela forma como eu pude registrar aquele encontro. Compartilhou com o grupo que, a partir daquela experiência, sua visão sobre a dimensão do Prêmio enquanto uma ação tinha se ampliado. Percebera que a construção do Prêmio envolvia questões de diversas ordens e muitas pessoas com visões diferentes. Avaliou a riqueza desse encontro, se referindo aos jurados, à discussão dos critérios e ao registro das diversas camadas daquele acontecimento. Expôs as questões levantadas naquela reunião que mais o tinham afetado: *“Todos os participantes são artistas?”*; *“A intervenção do oficinairo no processo criativo faz dele também um autor da obra?”*; *“Os autores participantes são pessoas a se investir como artistas? Seria essa uma das funções do Prêmio?”* (sic). Associou essa idéia de investimento no artista e em seu processo criativo, que fora defendida recorrentemente pelo jurado Milton, a uma forma de cuidado. *“Acho que é uma forma de cuidado que se produz com o Prêmio, uma forma de investimento na produção das pessoas que é também um investimento na vida delas”* (sic). Para ele, mesmo na proposição de um jurado do campo da arte que, segundo o rigor estabelecido pelo GT, deveria prover uma avaliação “estritamente estética” das obras, surgia uma intervenção que era produtora de cuidado, uma forma de cuidado não dissociada de uma avaliação artística.

Mobilizado por essa afetação, Pablo sugeriu que textos dos jurados compusessem o catálogo. *“Algumas falas dos jurados poderiam permear as imagens das obras. A obra é só um pedaço do Prêmio. O Prêmio é muito maior que as obras em si”* (sic). Nesse sentido, argumentava que, para fazer jus às diversas esferas de impacto do Prêmio, seu processo de construção deveria compor o catálogo e não apenas as obras, enquanto produtos acabados resultantes de um processo de seleção que se

equipararia a qualquer concurso artístico. Isso não fazia mais sentido, já que estas obras finalistas eram resultantes de processos de criação que emanavam de encontros entre diversos atores, proposições artísticas e formas de cuidado, e também de um processo de seleção, que não se restringia a uma avaliação artística, mas era também uma forma de produzir cuidado e investir na vida de pessoas. *“Como o catálogo pode dar visibilidade ao que o Prêmio pode produzir de processo na vida das pessoas? Para ficar diferente de um catálogo de museu.”* (sic). Comentou em entrevista:

‘Acho que a idéia principalmente do catálogo (...) acho que tem um processo todo que foi vivido [na construção do Prêmio] que tocou muito as pessoas, mas disso pouco fica registrado. E acho que isso era um incômodo aqui do GT, que precisava ficar registrado a história, acho que isso é importante. E por que precisa ficar registrado?! Porque acho que é um documento que pode auxiliar numa transformação, acho que quem tem acesso a esse documento pode falar “Ah! Que bacana é possível fazer uma outra coisa”. Então acho que é, na verdade, é deixar registrado que tem coisas acontecendo e que muitas vezes acontecem aí nas periferias, não que não acontece... nas periferias da história! E que a loucura está na periferia dessa história’ (sic).

Entendia que o catálogo era também uma forma de registrar o processo de cuidado e “dar a ver o que está ao lado” do circuito e do mercado da arte promovido pelo Prêmio. E também de produzir a memória dos modos de fazer criados pelo grupo gestor em confronto com aqueles que determinam que as produções participantes se mantenham “ao lado”.

“Poderia ter um texto inicial sobre o processo e depois as imagens das obras, por exemplo. Poderíamos juntar com os registros da pesquisa da Renata (eu), pode ter um formato estético, como uma poesia. Uma apresentação não linear, podendo usar das imagens das pessoas, que apresente um processo não só narrativo. Acho que é importante o catálogo contemplar a produção de vida e de subjetividade e a intervenção política [que o Prêmio promove]. O Prêmio é só uma ferramenta para o que a gente está querendo mover” (sic).

Entendi que aqui ele se referia aos efeitos do processo de produção do Prêmio na vida dos participantes, na política de saúde e no fomento de práticas intersetoriais. Voltou a dizer que *“o Prêmio é maior que as obras”*, justificando que as obras eram importantes, bem como a história do Prêmio, mas mais importante do que elas, na sua visão, seria a ação política proposta. *“O que tem que permanecer é um jeito diferente de olhar, de pensar e de mover o cotidiano, e não especificamente as obras”* (sic).

Ao final, todos concordam com a idéia de solicitar aos jurados breves trechos sobre suas experiências de avaliação no Prêmio, e o GT faria um texto de apresentação do catálogo. Fernanda compreendeu que eles chegavam a uma idéia de o catálogo ser uma cartografia do processo do VII Prêmio. Então, eles, como membros do GT, bem como os jurados, também integrariam como participantes do Prêmio. Sugeriu uma fotografia coletiva de todos ao final: artistas, GT, jurados.

Mais importante do que dizer que aquilo era arte, era mover as formas que legitimam tal enunciação e possibilitar o deslocamento dos corpos que as produzem e dos olhares que as recebem para espaços diferentes dos que lhes foram destinados, de maneira que produzam “paixões” inapropriadas à ordem previamente estabelecida.

O que produz essas paixões, essas subversões na disposição dos corpos não é especificamente esta ou aquela obra de arte, mas as formas de olhar correspondentes às formas novas de exposição das obras, às formas de sua existência separada (RANCIÈRE, 2012, p.62).

Assim sendo, não é a obra em si que é revolucionária, mas seu modo de aparecer no espaço comum, onde se torna equivalente a outras formas de arte e onde pode baralhar a distribuição “normal” das formas de existência sensível. A possibilidade de “dar a ver” aquela produção passava antes por uma ruptura estética, por uma dissociação das maneiras de ser do “louco” e de seus modos de fazer e das atribuições do que seria “artístico” e dos lugares que o legitimam.

Em janeiro de 2015, foi realizada uma reunião sobre a elaboração do catálogo com os membros do GT, alguns dos jurados, representantes dos setores de comunicação e eventos, e uma jornalista que fora contratada especificamente para escrever os textos do catálogo e trabalhar na editoração. Nesse encontro, Monica justificou a contratação da jornalista em razão de o CRP ter agendado o lançamento do catálogo na semana do dia da Luta Antimanicomial (18 de maio) e que, portanto, era necessária agilidade.

Disse que este seria resultado do que aquele grupo iria pensar no coletivo, e que já haviam solicitado uma pesquisa do material das edições anteriores, como também haviam solicitado relatos dos jurados, pedido já respondido pela maioria por email.

Rita, uma das juradas presentes, colocou que gostaria de pensar o catálogo como um catálogo vivo, e que, portanto, não somente as imagens das obras deveriam estar inclusas, mas também a relação das pessoas com as produções [aqui entendi que ela se referia aos autores com suas produções e também a recepção dos jurados e público]. Sugeri utilizar os fragmentos de textos dos jurados e, numa introdução, contar como foram as edições anteriores. Posteriormente, a idéia de catálogo vivo foi usada pela jornalista em um sentido diferente; ela sugeria que, para tornar o catálogo vivo, o texto abordasse as histórias de vida dos autores.

Nesse encontro, esta era também a posição de alguns dos jurados presentes e de pessoas dos setores de comunicação do CRP que alegavam que a inclusão das histórias de vida e de sofrimento dos autores no texto do catálogo seria uma estratégia anti-estigmatização, um ato de auto-afirmação e assunção destes como usuários da saúde mental. Diante dessa posição, foi necessário, aos membros do GT presentes, sustentar a todo o tempo que gostariam de privilegiar as obras no catálogo. Justificaram que a estratégia dos depoimentos ou narrativas das histórias de vida ao invés de combater o estigma, reforçaria os rótulos e reproduziria a violência a que os autores estavam submetidos. Então, sustentaram a argumentação pela valorização da obra em detrimento da exposição da vida dos autores, já que se tratava de um catálogo de arte.

Nesse momento, entendi que o sentido de obra era de produto acabado. Portanto, aquela defesa do processo do Prêmio com a qual Pablo se sensibilizara a partir do acompanhamento da reunião dos jurados e que Tadeu defendera como uma concepção genealógica (gênese) da arte, e usada por Rita para defender sua idéia de abordar a relação das pessoas com as obras, foi parcialmente silenciada na discussão do catálogo. Parecia que era necessário afirmar a obra enquanto produto como uma blindagem contra a rotulação dos autores, pois a idéia de processo, explicitada pela maioria dos presentes, ainda estava colada à trajetória de vida e de adoecimento e não ao processo criativo, ou ao processo de construção coletiva do próprio Prêmio.

Ao final, o catálogo conteve uma linha do tempo das edições do Prêmio com informações próximas as que estavam disponíveis na galeria virtual do site do CRP. Os textos sobre o Bispo do Rosário e uma breve apresentação do Prêmio pela comissão

organizadora compuseram a parte introdutória, seguidos de um texto sobre as oficinas realizadas pelas sub-sedes do CRP. As sessões dos finalistas de cada categoria tinham como abertura breves relatos de um ou dois jurados por categoria sobre como havia sido para cada um deles participar do Prêmio.

Uma outra linha de força que se opôs ao enfoque dado à obras acabadas foi a crítica dos jurados ao fato de o Prêmio funcionar como um evento em que as pessoas inscrevem obras isoladas produzidas para concorrer, não dispondo de uma curadoria que se ocupe dos processos de criação daqueles trabalhos ou de trajetórias de construção poética dos artistas.

Esta crítica sobre a produção destinada ao Prêmio compunha um fluxo ao qual vários jurados embarcavam desejanτες por uma forma de funcionamento em que os processos de criação tivessem destaque enquanto gênese, considerando o processo de produção da obra que a precede no tempo e dela não se separa, e enquanto dinâmica, seu movimento orgânico que chegou ao ponto de maturação naquela forma (PAREYSON, 2001). Por esta razão, alguns se sentiam decepcionados com o conjunto das obras, conforme Raul comentou em entrevista:

‘Nesse sentido, foi decepcionante, porque a esmagadora maioria [dos trabalhos] são feitos por pessoas que pensaram “Ah, vai ter esse prêmio, então vou escrever para concorrer”. Quando eu acho que não deveria ser assim. “Eu escrevo porque eu gosto de escrever. Ah! Tem um prêmio, então vou selecionar um trabalho, ou até vou escrever para isso”, mas é uma coisa que faz parte de um hábito’ (sic).

A jurada Milena compreendia que não tivera outra saída a não ser avaliar o produto artístico, a despeito do processo. Compreendia que a maior parte daquelas produções eram oriundas de processos terapêuticos e que, portanto, enquanto processo aquela arte tinha um valor para quem a fez, mas questionava se os produtos que resultavam disso tinham valor artístico. Sua visão do processo de produção das obras nesse prêmio em específico parecia ser ainda estritamente ligada ao processo terapêutico. Desta maneira, não se sentia autorizada a avaliar o processo, pois entendia que avaliá-los era também julgar processos de superação que se dão pela arte. Apesar disso, entendia que o fato de o Prêmio privilegiar o produto resultara num conjunto de produções que tinham sido realizadas somente para concorrer ao prêmio. Criticou

inclusive as oficinas que o Prêmio havia organizado pelo fato de serem circunstanciais. A jurada achava que o fato de uma obra ser construída, incentivada a ser realizada já tendo o Prêmio como um destino, era uma inversão que constringia a potência artística daquelas formas de arte.

“Alguns [trabalhos] não tem construção nenhuma. Você vê que é para participar. Poderia ter sido feito com mais cuidado. (...) Mesmo os melhores são produzidos por uma demanda. Pode ser que foi uma idéia que já tava há um tempo com a pessoa, e essa foi a oportunidade. (...) Acho que isso também é legal, também fomenta. [O Prêmio] tem suas partes interessantes, mas tem que ter alguns cuidados” (sic).

Ela compreendia que o Prêmio enquanto ação de fomento à arte produzida por pessoas em sofrimento psíquico deveria buscar as produções em curso, pesquisar os processos criativos de quem já se dedica à arte. Via nessa investida do Prêmio um incentivo à produção artística, mas ainda assim um caminho inverso ao que considerava interessante, e que poderia ter equívocos. Pois poderia conduzir a uma produção momentânea, imatura e direcionada a ganhar o prêmio em dinheiro. Evocou a figura de Bispo do Rosário para explicar a inversão a que se referia:

“Acho que tem que ser [valorizado] o processo e não o produto. (...) Inverter isso, de forma emancipatória, é um pouco complicado. (...) [Bispo] era artista e foi considerado louco, é diferente de pegar alguém considerado louco e dizer “produza arte!”” (sic).

Em entrevista, o jurado Alexandre também fez uma crítica ao Prêmio enquanto um evento que dá maior visibilidade para a obra em si do que para as práticas artísticas nos serviços de saúde mental. Questionou a dinâmica que movia o Prêmio como promotora da inscrição de obras que são fruto de experiências pontuais. Pelo fato de ser para a saúde mental, o jurado considerava que o Prêmio poderia se tornar permissivo a qualquer produção concorrer ou favorecer que as pessoas inscrevessem tudo o que tem como resultado de experimentações com materiais e recursos artísticos, e não propriamente como resultado de poéticas em construção. Pensava que seria mais

interessante o Prêmio funcionar mediante um processo de observação e acompanhamento da trajetória de sujeitos e grupos que estão produzindo arte.

“O que você tem no final é a imagem produzida, mas o processo que constitui a construção, a construção de uma poética e que você vê como investimento do que acontece nos serviços, isso não aparece. (...) As dez escolhidas talvez não sejam representativas dos processos de criação, [do investimento de usuários e oficinairos] numa determinada poética. Essa construção que é mais importante do que a obra finalizada que tá lá na plataforma. (...) Porque eu não posso excluir os atores, porque não são só os pacientes que produzem, mas quem são os atores que estão promovendo ou tentando criar essa ambientação que propicie a construção dessa poética, os encontros. Ao considerar isso, você vai ter uma outra representatividade” (sic).

Parece-me que, para os jurados, o Prêmio carecia dar atenção à genética, dirigida a reconstruir as etapas e os antecedentes históricos da obra; à dinâmica da obra, dirigida a discernir a obra no ato de aprovar-se como resultante de um processo orgânico de formação; e as trajetórias poéticas dos sujeitos e coletivos de produção. Para os jurados, as obras concorrentes, de uma maneira geral, como fruto de experimentações ocasionais, eram imaturas no que diz respeito ao caráter orgânico do processo artístico, à sua dinâmica.

Pareyson (2001) recorda que a obra não é nem a última etapa do processo nem um efeito que o transcenda. Pelo contrário, é preciso dar-se conta de que a obra inclui em si o processo da sua formação no próprio ato que o conclui (mesmo que provisoriamente), e que o processo artístico consiste precisamente no fazer amadurecer a forma. A dinâmica seria o próprio movimento da sua formação chegando a uma inteireza, concluído, mas não interrompido.

Alguns dos jurados pareciam compreender que o Prêmio oferecia uma oportunidade para que os serviços de saúde mental investissem na produção artística. Porém, ao privilegiar as obras, não sintonizava com proposições da arte contemporânea que não separam processo de produto ou que investem em poéticas do inacabamento. Assim, o Prêmio constrangia a possibilidade de dar a ver novas poéticas que constroem outros comuns. E mantinha-se primordialmente como ferramenta de combate ao estigma e dispositivo do movimento da Reforma. Em entrevista, Patrícia comentou:

“(...) de modo que eu acho que assim também o trabalho que é realizado nas oficinas, com os arte educadores, todo esse processo tinha que ser mais investido pelo Prêmio. Menos o resultado final, mas o processo. Porque eu penso que a arte contemporânea tem pensado o processo como sendo a própria obra. Então, eu acho que... É nesse sentido que a minha expectativa (...) mas eu entendo que para o Movimento da Reforma Psiquiátrica, para a Luta Antimanicomial, mesmo que seja assim ainda tem uma força muito grande e precisa ter. Isso é algo que já ta assimilado por nós da saúde, mas acho que a sociedade de maneira geral, ainda carece dessa quebra de paradigma. Eu acho que o Prêmio contribui nesse sentido” (sic).

Para outros jurados, ainda assim, Prêmio viabilizava a oportunidade de dar lugar ao novo, ao ineditismo na arte, pois dá a ver algo que as pessoas preferem não olhar, saber ou questionar. Portanto, mesmo privilegiando as obras, estas em si têm a potência de mover o que incomoda, o que não é para ser visto e dar-lhe outro lugar e outra função, produzindo, assim, outras possibilidades de laços sociais. Rita e Ricardo comentaram em entrevista sobre a importância política do Prêmio:

“Possibilidade de engendrar um novo laço com o outro (...) mudança discursiva, mudança de lugar (...) o ganho político é dar lugar para uma coisa que não se tem escuta. O alcance político é uma transformação individual e consequentemente coletiva. Tem um impacto significativo porque você tem novos laços sociais a partir daquilo que se transmite num texto, numa obra, como as produções desse Prêmio” (sic-Rita).

“Tento entender o Prêmio como uma tentativa de nos irmanar pelo universo simbólico da cultura. Romper barreiras estruturais construídas historicamente, socialmente, discriminatórias, segregacionistas, institucionais, que é reforçado socialmente. (...) [o participante] Sai da condição de paciente para a condição de sujeito, artista, criador de arte. Estamos num momento de afirmação ainda. (...) A cultura irmana e a arte liberta!” (sic - Ricardo).

Na visão do gestor Tadeu, o fato de o Prêmio ainda trabalhar na lógica do evento e do produto refletia o que acontece nos serviços de saúde mental. Observava que grande parte dos serviços que participam costumam se mobilizar para investir na produção artística somente nos meses de inscrição para o Prêmio. Ele compreendia que, para os serviços da rede, a arte ainda é vista como um modo menor de produzir cuidado. E quando é abordada, ainda é utilizada predominantemente com fins terapêuticos, e pouco se discute sobre sua possibilidade de produzir linguagens e sua valorização estética.

“Fica um pouco por conta do serviço e tal e é só no tempo [das inscrições], (...) naqueles dois meses que tem para produzir. Então, o serviço se mobiliza [somente naquele momento] até porque tem duzentas outras coisas para fazer no meio do caminho. Mas fica um pouco [restrito a] naquele processo, não tem muito desdobramento. (...) E aí, nesse sentido, incorporando outros atores, essas associações de usuários e tal, talvez isso pudesse ter outro tipo de propagação e desdobramentos assim” (sic).

Proferia uma crítica aos serviços da rede de saúde mental ao apontar que, nesse contexto, muitas vezes a tarefa da militância contra internação involuntária e o desmantelamento da rede era mais importante do que a arte. Os profissionais estariam mais preocupados com a sobrevivência da política pública de saúde mental e dos serviços territoriais, e a arte não se encontrava integrada aos movimentos de luta. Face a esse contexto, a arte ficava em segundo plano, pois os trabalhadores teriam coisas mais emergentes a tratar. Para ele, em grande parte dos serviços, *“se faz arte quando não se faz política” (sic)*. Na visão do gestor, nos serviços de saúde mental não se faz uso da arte para fins políticos, menos ainda se pensa em investir na arte sendo ela própria uma forma de redescção da experiência comum, portanto contendo a política em si (RANCIÈRE, 2012). A arte ainda se encontra no lugar de recurso terapêutico e frequentemente de entretenimento.

Por um lado, o Prêmio criava oportunidades para que a diversidade das formas de arte que nascem nesse contexto fosse vista e mobilizava os serviços para investir na produção artística; por outro, ao funcionar como evento que seleciona produtos, corria o

risco de visar o lugar da arte nos serviços de saúde como produção ocasional e preferencialmente destinada a outros fins que não estéticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, tratei de fluxos de desejos e crenças que atuaram na elaboração de critérios e na proposição de estratégias durante o processo de construção da sétima edição do Prêmio Arthur Bispo do Rosário. Constitui-se em um trabalho de mergulho intenso no campo de pesquisa que captou um recorte no tempo em que os encontros entre esses fluxos apareceram como pontas de processo, momentos de agitação de uma memória em contínua mutação, movida pelo desejo de dar a ver o que está ao lado.

Desde 1999, o Prêmio Arthur Bispo do Rosário destina-se a difundir e fomentar a produção artística de pessoas em sofrimento psíquico e de usuários de serviços de saúde mental do Estado de São Paulo e compromete-se com o debate político acerca da participação sociocultural desta população, da desinstitucionalização da loucura, do cuidado e da arte. Busquei compreender como o Prêmio participa do processo de construção de memória das produções artísticas na interface das artes e da saúde mental ao dar a ver as produções que estão ao lado do circuito das artes, e também os modos inventivos de recebê-las e significá-las que estão ao lado das formas habituais de categorizá-las numa perspectiva utilitária para fins terapêuticos ou sociais.

Considero o acompanhamento vivo de todo o processo de construção e realização de um prêmio de dentro da experiência o aspecto mais marcante na pesquisa. Nesse percurso, minha intenção não foi apontar soluções ou caminhos às questões colocadas pelos atores que fossem mais efetivos para dar visibilidade às produções artísticas e para manter-se na luta pela dignidade de seus autores. Foi sim seguir, nos meandros desse processo, os fluxos em confronto, as hesitações prenes de força afetiva que deflagraram o processo da memória.

Portanto, não tratei nesta tese de uma memória fixa que mantém determinados enquadres convenientes à manutenção de valores ou tradições de um determinado grupo social, mas de uma memória movente que promove outras formas de associação por hiatos. Ao manter-se em curso, essa memória se coloca em face das possíveis interferências entre fluxos e aberta à emergência do virtual em rede que opera composições entre singularidades heterogêneas. Essas composições são variações nas

intensidades sensíveis que atuam constantemente sobre nossos corpos e que, ao lado, solicitam tornarem-se visíveis.

Dar a ver o que está ao lado, em termos de uma memória militante, pressupõe colocar em visibilidade a produção artística de determinados grupos vitimados pela desigualdade, exclusão e violência. Esta memória é construída por uma atividade política que frequentemente fala em nome do que é próprio a estes grupos. Assim, ao mesmo tempo em que reivindica pertencimento, delinea uma parte exclusiva do social a qual pertencem.

Dar a ver o que está ao lado, em termos de uma memória inventiva, pressupõe construir o plano comum que inclui a parte dos que não tem parte, porém não sob o signo do “próprio”, e sim como dano fundamental que institui o “entre” grupos e identidades. É um outro comum em que a visibilidade dessa produção artística pode se dar, que destitui a ordem que a mantém ao lado. A memória inventiva se dá pelo encontro entre fluxos de crença e desejo heterogêneos e por meio de uma política da arte que opera pelo choque entre diferentes ordenações sensíveis. Irrompe destinos e funções que são determinados para esta produção pela ordem estabelecida, que fixam o olhar, a percepção e a memória, e que tamponam os hiatos mantendo cada coisa em seu lugar.

A política só aparece quando há um dissenso na ordem policial por uma reivindicação de igualdade que produz modos de subjetivação que redefinem os modos de fazer, de dizer e de visibilidade. Pois ela é, antes de tudo, a capacidade de quaisquer corpos tomarem em mãos seu destino. Sendo assim, a arte, independentemente de seu conteúdo, na medida em que desfaz as hierarquias da ordem policial, encontra uma politicidade (RANCIÈRE, 2012). Portanto, o que constitui o caráter político de uma ação não é seu objeto, sua causa, ou o lugar onde é exercida, mas sua forma, aquela que inscreve a averiguação da igualdade na instituição do litígio (RANCIÈRE, 1996b).

As resoluções e procedimentos criados pelos grupos de gestores e jurados tinham uma tonalidade consensual a olho nu, pois era preciso tomar decisões em acordo de todos. Porém, ao acompanhar o processo de dentro da experiência à luz do arcaísmo teórico-metodológico adotado neste trabalho, foi possível analisar que grande parte destas resoluções foi engendrada por um processo de democracia

dissensual. Uma vez que os atores puderam se ouvir, trabalhar em conjunto de maneira que as oposições entre diferentes visões se interferiram mutuamente, compuseram invenções e delinearam um inventário de obras absolutamente diverso e heterogêneo, gerando interrupções na lógica das propriedades e funções designadas àquelas formas de arte.

Outro aspecto que merece destaque foi o acolhimento do grupo de gestores e jurados em relação a mim e ao meu trabalho de investigação, pois tocou um sentimento que é caro a todos nós e que movia as ações do Prêmio: o pertencimento. Era um grupo desejante e aberto a se repensar, a mudar, a agregar mais pessoas que pudessem contribuir com o processo e a construir juntos pesquisa e Prêmio. Expor aqui suas contradições, que também eram as minhas, por vezes me constrangeu no processo da escrita; construímos relações de afeto, eles me fizeram intensa companhia por três anos numa trajetória em que eram sujeitos da pesquisa, se tornaram parceiros e, alguns, também amigos. Mas fundamentalmente o desejo por romper com uma ordem sensível que segrega e apequena os sujeitos e seus fazeres, por inventar novos corpos, novas poéticas e outros comuns compunha o nosso comum. Portanto, dar a ver as contradições em nós é uma maneira de afirmar esse campo de interface entre as artes e a saúde pelo dissenso.

A afetação entre a pesquisa e os processos de avaliação e gestão do Prêmio marcou fortemente este trabalho. A experiência da pesquisa foi um intenso processo de troca e construção conjunta no qual as modulações do problema eram constantemente atualizadas pela participação dos atores na pesquisa e no qual minha participação no Prêmio era a cada passo mais conectada e mais fluida de maneira que fui convocada a fazer parte da comissão organizadora, possibilidade que eu não objetivava ou sequer imaginava quando iniciei a pesquisa. Este aspecto de co-produção caracterizou claramente a pesquisa como pesquisa-intervenção.

A todo tempo, o processo da escrita da tese colocou em xeque meu modo cartesiano de organizar os dados em oposições binárias quando abordava as hesitações, pois as múltiplas interferências entre elas e a força de atração que elas emanavam e que agregavam outros fluxos construíram um pensamento rizomático. Porém, isso não se dava de pronto. Uma constante desconstrução e reconstrução em mim destituía qualquer

possibilidade de controle a priori sobre a escrita das categorias estabelecendo roteiros fixos a seguir, para, então, adentrar o perfazer do texto. Nesse perfazer, um estado de presença atualizava a experiência coletiva da pesquisa no meu corpo e, então, eu seguia as linhas que nela se relacionavam, se combinavam e que ecoavam no meu cotidiano. Portanto, era um processo que resistia caber num planejamento muito racionalizado, já que a experiência da pesquisa fora um processo de invenção de um coletivo e desdobrava-se em caminhos que possibilitavam a transformação da própria experiência.

Tentei fazer uma leitura dos acontecimentos em campo que substitui os conceitos gerais pelos movimentos tendenciais em interação no nível molecular, marcando os modos das séries se afirmarem e se negarem, e o momento em que papéis se invertem sendo possível captar as interferências (TARDE, 2000). A construção da memória foi transversal ao longo de toda a análise do corpus, já que segui os fluxos em seu processo de imitação ao se presentificarem nas argumentações dos atores e destaquei os pontos de aquecimento nos quais as hesitações se adensavam, e a invenção despontava pela interferência entre as séries.

Após um trabalho que colocou as contradições e combinatórias como caldo em ebulição no qual a memória se processa, não tenho a intenção de reconduzi-lo para uma leitura binária dos processos, porém compreendi que houve momentos em que ora a tendência por uma memória militante e ora por uma memória inventiva se tornavam mais evidentes. Por conta disso, neste momento de conclusão, objetivo destacá-las a fim de mapear como, no processo de construção da memória realizado pelos atores, os diferentes graus de desejo e crença firmavam as séries em representações sobre a relação arte e loucura a ponto de justificar o estabelecimento de critérios e estratégias por uma causa política, ou então tornavam as séries porosas às interferências e combinações, engendrando invenções na forma de elaborar critérios, selecionar as obras e criar estratégias de gestão.

Como nos lembra Tarde (2000), é importante salientar que toda necessidade de inventar se desenvolve, por um lado, para satisfazer uma necessidade, inquietação ou questão; mas, por outro, qualquer invenção resulta do cruzamento feliz de uma corrente de imitação seja com outra corrente de imitação que a reforça, seja com uma percepção exterior intensa, que faz uma idéia aparecer como um aspecto imprevisto, ou como um

sentimento vivo que encontra, num procedimento usual, expedientes inesperados.

Foi possível perceber esse caminho nos debates e nas reflexões dos jurados, mesmo que a partir do acompanhamento de um processo de curto tempo. O processo de avaliação que procedia da afetação produzida pelas obras ora desestabilizava modos de leitura e recepção já incorporados e mediados pela assunção de uma responsabilidade de julgamento cabível a alguém autorizado para tal por ser do campo da arte, ora afirmava determinadas formas de categorização da arte oriundas do campo da saúde mental já instituídas na cultura, ora demandava das obras a manifestação de atributos próprios da categoria em questão ou uma crítica social aos padrões culturais de representação da loucura, ora rompia com qualquer relação de causalidade ou necessidade.

Conforme as correntes de imitação se apresentavam, o modo como os jurados articulavam a argumentação pelas escolhas evocava referências de artistas e personalidades importantes para o campo da interface entre as artes e a saúde mental, idéias e modos de apreensão cultivados pela tradição romântica e recuperados pelas vanguardas modernas e pelos movimentos que valorizavam uma arte à margem da cultura, como a arte bruta. Evocavam, também, os modos de existência dissidentes e as experiências-limite que compõem a subjetividade dos autores, as condições de produção das obras nos serviços de saúde mental na atualidade, a composição de coletivos de criação e de redes que integram a criação artística à produção do cuidado.

Ao se cruzarem, as correntes produziram inúmeras adaptações que tendiam por uma memória militante com acento conservador, embalada nas tradições sobre as formas de recepção da arte realizada por pessoas em sofrimento psíquico desde o interesse aberto pelo romantismo à criação dos loucos. Outras vezes tendiam para uma memória militante com tom crítico, quando, no intuito de dar visibilidade às expressões e linguagens originadas no contexto da saúde mental, preconizavam idéias e preservavam valores condizentes com os princípios da Reforma Psiquiátrica em sua dimensão sociocultural, enfocando nas obras temas e poéticas que promovessem uma ressignificação da experiência da loucura. E também tendiam para uma memória inventiva que aparecia no modo como os jurados davam corpo à afetação produzida pelas obras durante os debates e como sua sensibilidade era transformada pelas forças potenciais atualizadas nesses encontros, a ponto de provocar reformulações nas

categorias tradicionais e resistência aos efeitos de recepção esperados pela tendência militante.

A tendência militante conservadora ancorava-se numa visão utilitária da arte com recurso terapêutico ao valorizar a expressão do sofrimento pessoal e a forma de o autor transformar aquela situação em arte. Diante de uma afetação com a manifestação em arte de supostos processos terapêuticos e históricos de vida pessoais, os jurados discutiram sobre a dimensão ética do seu trabalho colocando em xeque a capacidade de julgar a transformação de vidas a partir dos processos em arte ou do resultado destes. Desta maneira, invocavam uma super-responsabilidade ou uma incapacidade de julgar os processos ao presumir que suas formas de avaliar causariam impacto sobre a vida dos autores.

No encontro das tradições na recepção das obras produzidas por pessoas em sofrimento psíquico, os jurados optavam por premiar trabalhos que apresentassem modos de percepção ampliados pelo acesso ao inconsciente, uma conexão com o transcendente e com a ancestralidade e que transparecessem ser fruto da livre expressão. Critérios de escolha eram movidos pela crença de que pessoas ditas loucas não estariam submetidas às conformidades do modo de racionalidade hegemônico na cultura ocidental e pelo desejo por dar lugar à criatividade espontânea e ingênua, ao enfatizar o indivíduo que projeta seus afetos e sua personalidade na obra.

A tonalidade crítica na tendência militante aparecia iluminada pela força das tradições da Reforma Psiquiátrica tornadas hábito; os jurados eram embalados pela crença na arte como atividade capaz de romper o silenciamento da loucura como uma forma de experiência humana sensível e na sua importância para a transformação de vidas marcadas pela exclusão e pelas estreitezas e dificuldades daquilo que é pessoal. Os jurados buscavam nos trabalhos uma reflexão sobre o modo como a sociedade oprime e manipula os desejos, já que viam na loucura uma possibilidade de experiência libertária, associada a formas de criação à revelia da ordem estabelecida, descomprometidas com a cultura convencional.

O comprometimento desta arte, na onda da memória militante crítica, seria com uma causa política contra a estigmatização da loucura. Nisso incluía-se a busca pela temática da loucura evocando sentidos para além da doença mental e poéticas que

aludissem ao delírio ou que fossem conduzidas por um diálogo com a obra do artista Bispo, além do valor agregado às obras que pareciam resultar de processos de experimentação em oficinas nos serviços de saúde mental. Essa tendência era animada pelo desejo por valorizar uma potência que nasce da precariedade e de encontros entre profissionais de saúde, de arte e usuários dos serviços, como uma estética particular e própria da saúde mental. Era necessário afirmar o “próprio” dessa arte, para invocar seu valor artístico.

Porém, a tendência da memória militante que se pressupunha crítica nem sempre conseguia alcançar seu intento, já que propagava tradições de crenças herdadas que acabam por tratar a arte como instrumento necessário a uma causa política, estabelecendo uma relação direta entre causas e atributos próprios da categoria em questão necessários àquela arte, sua recepção e seu julgamento. Dessa maneira, corria o risco de reiterar formas de discriminação daquela arte criticadas em sua própria formulação.

Em relação às estratégias de gestão, a tendência militante aparecia quando os gestores frisavam que os jurados eram do campo da arte e os gestores do campo da saúde mental, na intenção de que a avaliação das obras fosse isenta de uma visão psicopatológica ou terapêutica da arte e de que fosse garantida a participação e o cuidado com uma população cujos direitos são constantemente negados.

A opção por nomear os autores de “artistas” nos textos que apresentavam as obras e de “usuários” no regulamento indicava uma atividade política crítica que buscava inverter a invisibilidade das capacidades daqueles que consideravam participantes legítimos, uma maneira de criar comunidades de partilha em que aquilo que produziam pudesse ser considerado arte. No entanto, ao falar em nome de uma categoria à qual se nega o princípio de igualdade, tendiam a criar espaços próprios para usuários de serviços de saúde mental. Isso apontava um limite da atividade política: antes de dar a ver a arte, era necessário suprimir o estigma. Um caminho de retraimento identitário que levava a comunidade de partilha que pretendiam instituir a um tipo de comunitarismo.

Nos texto de catálogo e exposição, identificar a obra pelo autor e recusar vinculá-lo ao papel de usuário ou expor sua história também eram formas de blindagem

contra possíveis leituras rotuladoras. Diante dessa possibilidade, foi necessário aos gestores sustentar o enfoque nas obras em detrimento dos processos, pois a idéia de processo, para muitos dos atores envolvidos, ainda era colada à trajetória de vida e ao processo terapêutico, e não necessariamente ao processo criativo.

Num movimento de criação, a tendência da memória inventiva engendrava critérios descolados da utilidade das obras seja para provocar transformações na vida dos autores, seja para fomentar uma mudança no estatuto social da loucura. Atualizava o princípio de igualdade pela capacidade estética dos jurados de jogar com a aparência e prescindir de pré-determinações de julgamento voltadas ao que uma forma de arte realizada no contexto da saúde mental deveria conter. E, também, ao produzir uma emancipação da atividade dos autores, baralhando as destinações e funções de sua arte. Portanto, nessa tendência, os jurados partiam do envolvimento com as obras enquanto criações, dando ênfase às intensidades das experiências de vida na medida em que comunicavam algo além da expressão do sofrimento pessoal e que também dizia respeito a uma experiência comum.

Para além da expressão de um conteúdo ligado ou não à experiência de vida do autor, interessava mais a força afirmativa do gesto criativo que colocava em evidência o que não era para ser visto tonificado pela intensidade afetiva, ou seja, a forma como as experiências de vida em arte criavam mundos. Essa força colocava em choque diferentes modos de visibilidade e de sensibilidade através de um outro recorte do mundo proporcionado por um deslocamento do olhar e do lugar dos sujeitos autores que reordenava a experiência sensível comum a todos.

A idéia de que o sofrimento diz respeito a um hiato inapreensível constituinte do humano tencionou formas de compreender a relação arte e loucura já instituídas no imaginário social, seja pela característica de expressão individual, seja pela sua alusão a uma experiência idílica. A memória inventiva também emergia quando se elevava o grau de desejo por destacar produções que promoviam refinamento ou inovação na linguagem artística decorrentes do perfazer, rupturas nos princípios e técnicas instituídas e se tornavam campo fecundo de técnicas porvir. Mais importante do que a qualidade técnica dos trabalhos, era a criação de um olhar que não está dado e que emoldura uma nova paisagem do visível, dando a ver o que escapa às conformidades de

uma lógica formal instituída.

Dar a ver o que não tem cabimento, na visão dos jurados, remetia à expressão de uma outra lógica de funcionamento, de percepção e de acesso ao sensível, capaz de trazer um outro prisma para as coisas e criar outros mundos sensíveis. Esta outra lógica não é necessariamente relacionada à loucura ou ao louco, mas presume uma comunidade virtual que inclui a parte dos que não tem parte, que é desde sempre suplementar e não remete a nenhum grupo ou propriedade específica. Essa tendência também se fazia presente quando os jurados defletiam da lógica da representação, ao recusar premiar produções que pareciam estar a serviço de uma causa, como uma representação das condições em que as pessoas em sofrimento psíquico vivem ou denúncia do estigma que sofrem, para destacar aquelas que investiam no processo criativo e na pesquisa de linguagens artísticas e cuja obra parecia ser resultante de um processo de trabalho em curso.

Embalada no fluxo do desejo por instaurar novos possíveis, novos campos de visibilidade, a seleção dos jurados também incluía experiências criadoras singulares e ocasionais, o que conduzia a avaliar as obras pela sua realização plástica e sensível e pelo impacto que produziam ao se abrir à emergência da virtualidade.

A tendência da memória inventiva aparecia no processo de gestão do Prêmio quando os atores contestavam a destinação das produções artísticas ao universo estrito da saúde mental e sua função terapêutica e anti-estigmatizante como ordenadoras dos modos de sua recepção. Isso ficava mais evidente quando apostavam num deslocamento que criava cenas de dissenso: o Prêmio era um espaço para que os participantes pudessem viver outros papéis e para que sua arte pudesse ser vista para além da loucura ou do serviço a uma causa social.

O perigo de captura pelo comunitarismo foi tencionado pelo aumento do grau de transversalidade que alguns dos gestores desejavam operar no Prêmio, criando abertura de participação para todos que se identificassem com a experiência da loucura. Também pela mudança no conceito de usuário, a partir de discussões sobre a possibilidade ou não de aferir quem tinha direito de participar.

A compreensão da não separação entre produção de saúde e produção artística e o desejo de dar a ver a diversidade que emerge das práticas de interface rompiam com a

necessidade de fixar fronteiras entre campos, saberes e atores para se designar aquelas produções como arte. Isso também era tencionado pelo fato de os gestores se virem como profissionais da cultura, e de terem identificado formas de cuidado no modo como alguns dos jurados estabeleceram critérios.

A memória inventiva também se fazia presente no desejo de desconstruir a noção de prêmio, pondo em questão a hierarquia entre colocados e o privilégio dado às obras enquanto produtos em detrimento dos processos de criação dos trabalhos e de construção do próprio Prêmio. Eram formas de ordenação sensível que confrontavam a lógica tradicional do sistema da arte, uma vez que esta não condizia com os princípios ético-políticos do Prêmio marcados pela igualdade e com as relações horizontais e de cuidado construídas nos projetos participantes.

Decisões coletivas eram uma forma de romper com a competitividade, já que era mais importante mostrar as obras do que premiar os melhores artistas. Mover as formas que legitimam a designação daquela produção como arte passou a ter relevância durante o processo, e isso apontava para uma reformulação das edições futuras de maneira a criar outras lógicas de pertencimento que não balizadas pela inclusão/exclusão e pela meritocracia.

Assim, no encontro contingente entre séries e na produção de interferências, a memória inventiva dava a ver o que estava ao lado, promovia dissensos dentro de diferentes formas de estabelecimento do consenso. Consenso entre modos de percepção e modos de significação; entre lógicas formais, de funcionamento e de legitimidade da arte; entre temas e gêneros passíveis de representação por uma arte originada no campo da saúde mental; entre intenção do artista, forma e conteúdo da arte e seus efeitos de subversão numa ordem ou imaginário social estabelecido.

Talvez assim, pelo dissenso, os princípios da Reforma Psiquiátrica possam se encontrar com a experiência estética, não no sentido de produzirem reações determinadas com fins sociais definidos que afirmem uma transformação no estatuto social da loucura, mas na qualidade da partilha, na possibilidade de dar escuta, visibilidade à produções que se encontram à margem, fazer ver aquilo que está ao lado, fazer ouvir aquilo que era ruído do corpo, fazer parte do mundo comum pela reconfiguração do mapa sensível. Pois é aí que a experiência estética se cruza com a

política, porque ela também se define como experiência de suspensão e dissenso, de choque entre regimes de sensibilidade que promove dissociação das maneiras de ser, inversões quanto à disposição dos corpos e redistribui os lugares, funções e competências.

Na crítica de Rancière (2012), uma arte ativista que identifica a efetividade política da arte com a intenção do artista, que imita e antecipa seu próprio efeito, reproduz a lógica representativa e corre o risco de se tornar paródia da eficácia subversiva que reivindica. A política não antecipa efeitos; ela atualiza efeitos de igualdade que são contingentes e atua na defasagem entre intenção do artista, modos de apreensão e modos de interpretação. A essência da política, para o autor, reside nos modos de subjetivação dissensuais que manifestam a diferença da sociedade a si mesma, irrompendo as amarras do consenso. Uma vez que o consenso não é a discussão pacífica e o acordo razoável que se opõem ao conflito, e sim a anulação do dissenso como distância do sensível a si mesmo. É a redução da política à polícia, o retorno ao estado “normal” das coisas.

A política e a diferença se manifestam na distância do sensível a si mesmo que é também um intervalo entre nomes, identidades e culturas, e constroem um lugar de demonstração da igualdade que é sempre singular. “A manifestação política dá a ver aquilo que não tinha razão para ser visto, ela acolhe um mundo no seio do outro” (RANCIÈRE, 2014, p. 148). Por isso, a política está sempre à beira de desaparecer por que é uma atividade pontual e provisória, cujos elementos essenciais são a precariedade e a contingência, já que é a contradição de duas lógicas. “A política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos” (RANCIÈRE, 1996b, p.54).

A proposta desta tese foi conduzir uma análise que evidenciasse, no nível molecular, as tendências em maior ou menor grau de agitação e propagação e suas lutas e combinatórias, já que compreendemos que uma abordagem da memória das produções na interface das artes e da saúde mental reduzida a referências molares perderia seu caráter processual (GUATARRI; ROLNIK, 2005).

Nos processos de gestão e de seleção, evidencia-se o domínio molar da memória no trabalho para dar visibilidade a uma produção que é paralela ao sistema de arte. Quando os atores se utilizam de representações já instituídas no imaginário social sobre

a arte e a loucura para calcar esse lugar. Quando, nesse intuito, evocam as obras como produtos e os autores em sua condição de usuários.

Nesse caso, identificamos essas referências molares na dimensão instituída das concepções de loucura e sua relação com a arte que tencionavam, em alguns momentos, a composição dos critérios. Como, por exemplo, a idéia de livre-expressão ou expressão individual, a recuperação de oposições binárias entre arte espontânea e arte consciente, a evocação da loucura para um lugar idílico e do louco para uma estrangeiridade mítica. Também a relação causal entre formas de arte e função terapêutica ou anti-estigmatizante, a necessária aproximação com poéticas que aludissem ao delírio, ao ingênuo e primitivo, ou à arte de figuras icônicas no campo da interface entre as artes e a saúde mental.

No caso das estratégias de gestão, as referências molares apareciam quando o modo de conceber “usuários” ainda era ancorado numa visão marcada pelo “louco institucionalizado” e concorria com a possibilidade de pessoas que “não pareciam ser usuárias” participarem do Prêmio. Na prática, esta visão direcionara o Prêmio para aqueles que de fato faziam uso dos serviços de saúde mental. Ainda que os gestores intencionassem romper com a lógica do pódio, durante o processo esta permaneceu subentendida, reproduzindo uma organização tradicional de salões e premiações artísticas de maneira a valorizar a autoria individual e premiar em dinheiro os melhores trabalhos.

O sentido de processo criativo reduzido ao processo terapêutico era frequentemente evocado por diversos atores. Deste modo, recorrer ao formato tradicional de catálogos, em que a obra (como produto) tem o papel principal era uma garantia de evitar leituras que categorizam os trabalhos como formas de terapia.

Evidencia-se o domínio molecular quando, no interior desse processo, os atores constroem estratégias e critérios que constituem modos de significar e dar lugar a essa produção tornando visível e audível aquilo não tem causa para o ser e nem cabimento, que estava ao lado das formas de categorização e significação marcadas pelo ideário da Reforma Psiquiátrica. Quando evocam a parte dos que não tem parte, que não tem nome e solicita expressão e que, por conta disso, baralha a distribuição dos lugares e das funções daquela arte.

Estes pontos da análise não querem dizer que as referências molares são ruins, pois em seu nível os grupos se envolvem em circunscrições e entram em relações de força que lhes dão uma figura de identidade cujas causas e atributos são motor de militância. Também não implicam afirmar que o que acontece em nível molecular é sempre um movimento de abertura, já que as forças em disputa podem reconvocar, em termos de crença e desejo, categorias já superadas da relação loucura e arte que se tornam preponderantes nas decisões de seleção de obras e de proposição de estratégias. Contudo, importa pensar estas categorias como construtos provisórios que se originaram da invenção, desse campo de agitação e cruzamento entre as correntes de imitação, e que, como vimos, em seu processo de contágio e propagação, estão sempre dispostos às interferências com outras séries, a processos de institucionalização e desinstitucionalização da memória (TARDE, 2000; VARGAS, 2000).

Assim, considero que empreendi, nesta tese, um trabalho de análise micropolítica, já que se situa no entrecruzamento de diferentes modos de apreensão de uma problemática e, no nível da análise, das formações do desejo no campo social. Difere-se, portanto, de uma análise macropolítica que cobriria o visível, o encontro de territórios que delineiam uma paisagem reconhecível a priori (GUATARRI; ROLNIK, 2005).

Numa apropriação dos autores supracitados, a questão micropolítica, neste trabalho, foi cartografar como reproduzimos ou não os modos dominantes de recepção dessas obras e as relações de articulação direta, através do dispositivo representativo, entre estas formas de arte, sua destinação política e os modos de apreendê-la. Captar, no plano molar, o grau de firmeza com que se conservam as formas de recepção tornadas hábito. O dispositivo representativo na ação dos jurados estancaria estas relações pela causalidade enfatizando uma imediatividade ética, ao supor que as obras poderiam representar as condições de vida dos autores, colocando em evidência seus modos de expressão enquanto próprios daquele grupo vitimado; ou a eficácia subversiva, ao destinar as obras a determinados efeitos de recepção, como a mudança no comportamento ou no imaginário social em relação à loucura.

A pesquisa também caminhou por captar, no domínio molar das estratégias de gestão, as reproduções de modos dominantes de selecionar os trabalhos e de honrar os escolhidos; de nomear os participantes do Prêmio em referência a um grupo social

identificável; e de designar os sujeitos e as condições que podem garantir uma avaliação estritamente artística das obras.

A questão micropolítica foi cartografar também todas as tentativas que fugiam das recorrências dominantes. Captar, no plano molecular, o movimento das séries de crença e desejo se cruzando, se interferindo mutuamente e diluindo os contornos. Como dizem Guatarri e Rolnik (2005, p.158), “o importante é captar o campo de possíveis que elas são portadoras, (...) pois é através desse tipo de metabolismo que se formam os verdadeiros vetores de transformação social”. São os momentos em que a memória inventiva desponta, afirma um campo de interface entre a arte e a saúde, cria uma comunidade de intervalos em que se produz outros recorte do mundo comum e onde o princípio da igualdade se atualiza.

Como podemos saber se os critérios de escolha elaborados pelos jurados que conjugam formas inventivas de significação das obras e se as estratégias de gestão que engendram a construção de outros comuns constituirão uma memória que tende a se expandir? Neste recorte, provavelmente tal tarefa não é factível. Talvez fosse possível saber se eles permanecerão em fluxo ao ouvir o público das obras e ao acompanhar outras edições e outros prêmios, o que nos conduz a outras pesquisas. Mas é possível continuar desejando.

O campo de possíveis que aqui se abre tomará forma na medida em que o Prêmio doravante se compuser tendo, como condução, as linhas de desejo que constituíram pontas de processo em direção à transversalidade, à criação e valoração de múltiplas e ilimitadas linguagens artísticas e à contração de coletivos pela diferença.

Mas é claro que isso só poderá acontecer se essas invenções permanecerem agitando os espíritos dos envolvidos nessa edição e, quem sabe daqueles que, ao entrarem em contato com os fluxos emanados e compostos nessa experiência, e com a cartografia desse processo, se contagiarem e seguirem propagando. São as minhas, as nossas expectativas por um porvir, falando em nome do comum entre todos nós atores envolvidos nesse processo.

REFERÊNCIAS

ABREU, R. Chicletes eu misturo com bananas? Acerca da relação entre teoria e pesquisa em memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Orgs.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de pós Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p. 27-42.

ABREU, R. Entre a nação e a alma: quando os mortos são comemorados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, p.205-230, 1994.

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, N.; VAZ, L. R. Apresentação. Folheto de divulgação *4a Mostra de Artes Visuais No Centro da Vida*. Rio de Janeiro: Instituto Franco Basaglia, 2009.

AMARANTE, P. et. al. Da arteterapia nos serviços aos projetos culturais na cidade. In: AMARANTE, P; CAMPOS, F. N.(Orgs.) *Saúde Mental e Arte: Práticas, saberes e debates*. São Paulo: Zagodoni, 2012, p. 23-38.

AMARANTE, P. et. al. *Diversidade cultural e saúde*. Rio de Janeiro: Cebes, 2012.

AMARANTE, P. Saúde Mental, desinstitucionalização e novas estratégias de cuidado. In: GIOVANELLA, L. et. al. (Org.) *Políticas e Sistemas de Saúde no Brasil*. Rio de Janeiro: Cebes/ Fiocruz, 2008.

ANDRIOLO, A. A “psicologia da arte” no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 23, n.4, 2003.

ANDRIOLO, A. Horizonte histórico da Arte Incomum. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 3, p. 23-32, 2005.

ANDRIOLO, A. A recepção da exposição de arte incomum e a questão da duração dos julgamentos artísticos. *Visualidades*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 95-111, jul./dez. 2010.

ANDRIOLO, A. A política das imagens do inconsciente: psicologia social e iconologia crítica. *Memorandum*, Belo Horizonte, v. 26, p. 90-109, 2014.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação* (Trad. Danilo Marcondes). Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

AVERSA, P. C. *Vibrações: A Arte/Educação nas Práticas e nos Discursos em Saúde Mental*. Dissertação (Mestrado). São Paulo, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2012.

AVERSA, P. C. *Vibrações: Arte/Educação e Saúde Mental na Contemporaneidade*. *ARS*, São Paulo, v. 12, n.23, p. 147-157, 2014.

BARBOSA, N. D. *Fendas na Cultura: a produção de tecnologias de participação socioculturais em Terapia Ocupacional*. Dissertação (mestrado). São Paulo, Faculdade de Medicina da USP, 2010.

BARROS, D. D.; ALMEIDA, M. C.; VECCHIA, T. C. Terapia Ocupacional social: diversidade, cultura e saber técnico. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, São Paulo, v.18, n. 3, p. 128-134, set./dez. 2007.

BARROS, L. P.; KASTRUP, V. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.(Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p.52-75.

BARROS, L. M. R.; BARROS, M. E. B. O problema da análise em pesquisa cartográfica. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V.; TEDESCO, S.(Orgs.) *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – volume 2*. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 175-202.

BENJAMIM, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1935/1936) In: _____ *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 165-196.

BENJAMIM, W. Experiência e pobreza (1933) In: _____ *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 114-119.

BEZERRA Jr, B. Os sentidos da arte na atenção em saúde mental: considerações sobre o cenário pós-manicomial. In: MELO, W.; FERREIRA, A.P. (Orgs.) *A sabedoria que a gente não sabe: arte e saúde mental*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011, p. 14-24.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOTTI, N. C. L.; TORRÉZIO, M. C. S. Festival da loucura e a dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica. *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v. 26, n. spe., p.212-221, 2014.

BRANCO, H. Nos Centros da Vida. Folheto de divulgação. *4a Mostra de Artes Visuais No Centro da Vida*. Rio de Janeiro: Instituto Franco Basaglia, 2009.

BRASIL. *Loucos pela Diversidade – da diversidade da loucura à identidade da cultura*. Relatório final / coordenado por Paulo Amarante e Ricardo Lima. Rio de Janeiro: s.n., 2008.

BRASIL+500: Mostra do Redescobrimento. Catálogo da exposição realizada de outubro de 2000 a janeiro de 2001, no Rio de Janeiro. São Paulo: Associação Brasil+500, 2000.

BUCK- MORSS, S. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia- revista de literatura*, n.33, ago.-dez. 1996.

CANCLINI, N.G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANEVACCI, M. Transculturalidade, Interculturalidade e sincretismo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, vol. 1, n. 14, p. 137-141, jun. 2009.

CASTRO, E. D. Habitando os campos da Arte e da Terapia Ocupacional: percursos teóricos e reflexões. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 1-8, jan./abr. 2002.

CASTRO, E. D.; E. M. F. A. Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, vol.11, n.22, p.365-76, mai./ago. 2007.

CASTRO, E. D.; SAITO, C. M.; DRUMOND, F. V. F.; LIMA, L. J. C. Ateliês de Corpo e Arte: inventividade, produção estética e participação sociocultural. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 254-262, set./dez. 2011.

CASTRO, E. D.; ASANUMA, G. D.; BARBOSA, N. D.; GHIRARDI, M. I. G. Agenciamentos coletivos na experimentação do PACTO Trabalho. *Cadernos de Terapia Ocupacional da UFSCar*, São Carlos, v. 21, n. 1, p. 163-170, 2013.

CASTRO, E. D.; MECCA, R. C.; BARBOSA, N. D. Experiência estética, exercício cultural e produção de vida: implicações contemporâneas no âmbito da terapia ocupacional em saúde mental. In: MATSUKURA, T.; SALLES, M. (Orgs.). *Cotidiano, atividade humana e ocupação: perspectivas da terapia ocupacional no campo da saúde mental*. São Carlos: EdUFSCar, 2016, p. 167-191.

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. (Orgs.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 147-163.

CORPAS, F. *Cartografias da Criação*. Disponível em: <www.cartografias.com.br>. Acesso em: 12 abr. 2015.

CRP-SP. *Galeria Arthur Bispo do Rosário*. Galeria virtual. Disponível em: <<http://www.crsp.org.br/portal/comunicacao/exposicoes.aspx>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIONÍSIO, G. H. *O Antídoto do Mal – crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM/UNL, 2012.

DIMENSTEIN, M.; LIBERATO, M. Desinstitucionalizar é ultrapassar fronteiras sanitárias: o desafio da intersectorialidade e do trabalho em rede. *Cad. Bras. Saúde Mental*, vol. 1, n. 1, jan./abr. 2009 (CD-ROM).

- DI RENZO, R. Arte e Saúde Mental: um episódio. In: MELO, W.; FERREIRA, A.P. (Orgs.) *A sabedoria que a gente não sabe: arte e saúde mental*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011, p. 151-153.
- DORNELES, P. S. *Identidades inventivas: territorialidades na Rede Cultura Viva na Região Sul*. Tese de doutorado. Porto Alegre, UFRGS/ POS Gea, 2011.
- DODEBEI, V. Memória, circunstância e movimento. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Orgs.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de pós Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p. 43-54.
- FABRIS, A. O paradoxo do outro. In: FRAYZE- PEREIRA, J. A. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. Escuta, 1995, p. 13-22.
- FERRAZ, M. H. C. T. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.
- FONSECA, T. M. G.; THOMAZONI, A. R.; LOCKMANN, V.; BUTKUS, V. Espaços heterotópicos, Imagens Sobrepostas: Encontros entre Arte, Loucura e Memória. *Psicol. Ciênc Prof.*, Brasília, v. 29, n.2, 406-415, 2009.
- FRAYZE- PEREIRA, J. A. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. Escuta, 1995.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicol. USP*, São Paulo, vol.10, n.2, p. 47-58, 1999.
- FRAYZE- PEREIRA, J. A. *Arte, Dor – Inquietudes entre psicanálise e estética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- GALVANESE, A.T. C. *A produção do cuidado através de atividades de arte e cultura nos Centros de Atenção Psicossocial CAPS/ Adultos do município de São Paulo*. Dissertação (mestrado). São Paulo, Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, 2010.
- GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F.R.; GONDAR, J.; (Orgs.) *Por que memória social?* Rio de Janeiro: Híbrida/ Programa de pós Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2015, p. 19-40.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, C. O que ainda podemos esperar da experiência estética? In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.S.; MENDONÇA, C.C. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.13-25.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC Rio, 2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Espanha: Siglo Veintiuno editores, 2001.

JULLIEN, F. *O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.(Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 32-51.

KASTRUP, V.; BENEVIDES DE BARROS, R. Movimentos-funções dos dispositivo na prática cartográfica. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.(Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010, p. 76-91.

KASTRUP, V.; PASSOS, E. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V.; TEDESCO, S.(Orgs.) *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum – volume 2*. Porto Alegre: Sulina, 2014, p. 15-41.

LAGNADO, L. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

LAZZARATO, M. *Puissances de l'invention: La psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*. Paris: Les Empecheurs de Penser Ronde, 2002.

LIBERATO, M. T. C.; DIMENSTEIN, M. Arte, loucura e cidade: a invenção de novos possíveis. *Psicologia & Sociedade*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p.272-281, 2013.

LIMA, E. M. F. A. Desejando a diferença: considerações acerca das relações entre os terapeutas ocupacionais e as populações tradicionalmente atendidas por estes profissionais. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, São Paulo, v. 14, n.1, p. 64-71, 2003.

LIMA, E. M. F. A. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, vol.10, n.20, p.317-29, jul./dez. 2006.

LIMA, E. M. F. A.; PELBART, P. Arte, Clínica e Loucura: um território em mutação, *História, ciências, saúde- Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 709-735, jul./set. 2007.

LIMA, E. A. *Arte, Clínica e Loucura: territórios em mutação*. São Paulo: Summus: FAPESP, 2009.

LIMA, E. M. F. A.; INFORSATO, E. A.; LIMA, L. J. C.; CASTRO, E. D. Ação e criação na interface das artes. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 143-148, set./dez. 2009.

LIMA, E.A. Prefacio. In: MELO, W.; FERREIRA, A.P. (Org.) *A sabedoria que a gente não sabe: arte e saúde mental*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011.

LIMA, E. M. F. A.; ISODA, N. M. T.; CASTRO, E. D. Processos de criação e de escrita: a experiência das Exposições IN PACTO. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v.16, n.40, p.287-91, jan./mar. 2012.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, M.W., GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Vozes; 2002.

MALUF, J. C. G. et al. O Coral Cênico Cidadãos Cantantes. *Rev. Ter. Ocup. Univ. São Paulo*, v. 20, n. 3, p. 199-204, set./dez. 2009.

MARQUES, A. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 25-39, dez. 2011.

MECCA, R.C. *Experiência estética na terapia ocupacional em saúde mental: gestos na matéria sensível e alojamento no mudo humano*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FMUSP, 2008.

MILHOMENS, A. E.; LIMA, E. M. F. A. Recepção estética de apresentações teatrais com atores com história de sofrimento psíquico. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v. 18, n.49, p.377-88, 2014.

MORAES, N. A. Memória Social: solidariedade orgânica e disputa de sentidos. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa/ Programa de pós Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p. 89-104.

MOTTA, G. C.; DANTAS, M. Simplicidade e singularidade: “arte virgem” na concepção de Mário Pedrosa. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v. 29, n. 1, p. 75-100, jan./jun. 2008.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 10, 1993.

PÁDUA, F. H. P.; MORAIS, M. L. S. Oficinas expressivas: uma inclusão de singularidades. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 457-478, abr./jun. 2010.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSOS, E.; BENEVIDES de BARROS. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L.(Orgs.) *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PELBART, P. P. Manicômio mental: a outra face da clausura. In: LANCETTI, A. (Org.). *Saúdeloucura 2*. São Paulo: Hucitec, 1990, p. 130-138.

PINTO, D. S. Análise do discurso, o uso de imagens e o campo da saúde: aspectos teórico-metodológicos. *RECIIS*, Rio de Janeiro, v. 5, n.2, jun. 2011.

PRECIOSA, R. S. *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2005.

- PRECIOSA, R. S.; BRANDÃO, L. A Invenção e a Rua: da apropriação/reinvenção de objetos precários. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 147-157, 2010.
- PROVIDELLO, G. G. D.; YASUI, S. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v.20, n.2, p.1515-1529, abr./jun. 2013.
- RAMOS, C. G. M.; TEIXEIRA, I.; NUNES, J. R.; MENEZES, M. P.; MELO, V. M. Arte (en)cena: humanização & loucura. *Polis e Psique*, Porto Alegre, v. 2, n. temático, p. 208-221, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, A. (Org.) *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996b.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental/ Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. Comunidade estética. *Revista Poiésis*, n.17, p. 169-187, jul. 2011a.
- RANCIÈRE, J. O que significa estética (trad. CABRAL, R.P.). *Projecto Ymago*. Lisboa: Imago, out. 2011b. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em: 12 nov. 2015.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, J. *Nas margens do político*. Lisboa: Imago, 2014.
- ROLNIK, S. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: Lins Daniel (Org). *Cultura e subjetividades: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.
- ROLNIK, S. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, G. (Org.) *Psicanálise, Arte e Estética da Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p.365-82.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulinas/ editora da UFRGS, 2011.

SANTOS, N. A.; ROMAGNOLI, R. C. Quando a invenção pede passagem: ritmo e corpo nas oficinas de teatro do Centro de Referência em Saúde Mental (CERSAM) Noroeste de Belo Horizonte. *Mental*. Barbacena-MG, ano X, n. 18, p. 29-52, jan./jun. 2012.

SILVA, A. T. M. C.; AMARANTE, P.; GOMES, A. L. C.; BRAGA, J. E. F.; VALENÇA, A. M. G.; PADILHA, W. W. N. A propósito da Diversidade, Cultura e Saúde Mental: Novas Dimensões para a Compreensão da Loucura. *Revista Brasileira de Ciências da Saúde*, João Pessoa, v. 16, n. 3, p. 435- 438, 2012.

SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE - PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *3a Mostra de Arte Insensata*. Catálogo online. Disponível em: <<http://mostradearteinsensata.pbh.gov.br/historico.php>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

SIMÕES, W. Ovo de pisca-pisca ou acho que o título é dispensável, o que você acha? In: SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE - PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *Mostra de Arte Insensata*. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Saúde – BH, 2008.

SHUSTERMAN, R. The end of aesthetic experience. *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, vol 55, n.1, p. 29-41, winter 1997.

STREPPPEL, F. F.; PALOMBINI, A. L. Devir-loucura na rádio: uma experiência em saúde mental. *Fractal Rev. Psic.*, Niterói, v. 23, n. 3, p. 501-522, set./dez. 2011.

TAMIS, P. *Rede de Fazedores de Arte na Atenção Psicossocial – sobre construir uma clínica ampliada da arte*. 2014. Disponível em: <<http://www.redehumanizaus.net/86448-rede-dos-fazedores-de-arte-na-atencao-psicossocial-sobre-construir-uma-clinica-ampliada-da-arte>> Acesso em: 15 mai. 2015.

TARDE, G. *As Leis da Imitação*. Porto, Portugal: Rêes- Editora, 2000.

TARDE, G. *Monadologia e sociologia e outros ensaios*. São Paulo: Cosacnaif: 2007.

TEDESCO, S.H.; SADE, C.; CALIMAN, L.V. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. *Fractal Rev. Psic.*, Niterói, v.25, n.2, p. 299-322, mai./ago. 2013.

THEMUDO, T. S. *Gabriel Tarde: Sociologia e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

THOMAZONI, A. R.; FONSECA, T. M. G. Encontros Possíveis entre Arte, Loucura e Criação. *Mental*, Barbacena-MG, ano IX, n. 17, p. 605-620, jul./dez. 2011.

VARGAS, E. *Antes Tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

VIDAL, V. Cancioneiros do IPUB. In: MELO, W.; FERREIRA, A.P. (Org.) *A sabedoria que a gente não sabe: arte e saúde mental*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011, p. 192-198.

XISTO, V. “Coletivo Carnavalesco Tá pirando, pirado, pirou!”: desinstitucionalização e estratégias de sobrevivência dos profissionais de saúde mental. In: MELO, W.; FERREIRA, A.P. (Orgs.) *A sabedoria que a gente não sabe: arte e saúde mental*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011, p. 181-191.

WANDERLEY, L. Recentemente. Folheto de divulgação *4a Mostra de Artes Visuais No Centro da Vida*. Rio de Janeiro: Instituto Franco Basaglia, 2009.

WANDERLEY, L. Grupo de Ações Poéticas Sistema Nervoso Alterado. In: MELO, W.; FERREIRA, A.P. (Orgs.) *A sabedoria que a gente não sabe: arte e saúde mental*. Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2011.

WHITEHEAD, A. *Memory*. London/ New York: Routledge, 2009.

ANEXOS

ANEXO 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA GESTORES

1. Qual o objetivo maior do Prêmio?
2. Que estratégias foram criadas na edição atual em comparação com as anteriores?
3. Quais as concepções de arte, de cultura e loucura às quais a construção deste prêmio se ancora ou se aproxima?
4. A quem se destina o prêmio? Como definem a população-alvo?
5. A difusão e a memória destas produções podem provocar transformações nas concepções sobre a loucura e sobre a arte, e na relação entre elas? De que maneira?
6. Qual a importância política deste prêmio?

ANEXO 2 – ROTEIRO DE ENTREVISTA JURADOS

1. Como você pensou os critérios de seleção das obras premiadas?
2. Em que medida o contexto do Prêmio (referência ao campo da Saúde Mental) influenciou seus critérios?
3. Houve mudanças nos critérios ao longo do processo seletivo? Quais?
4. Como você analisa o processo de avaliação das obras no Prêmio?
5. Qual o impacto destas obras sobre sua forma de pensar a arte, a loucura, e a relação entre elas?
6. Quais as concepções de arte e cultura que você acredita que alicerçam a construção do Prêmio?
7. Em que medida você acha que as obras participantes dialogam com esta concepções?
8. Analise os efeitos deste prêmio para as concepções de arte (que circulam, inerentes ao campo); O que tem de estético nessas obras?
9. Qual a importância política deste prêmio?