
PRÊMIO ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: GESTÃO VOLTADA À DIVERSIDADE CULTURAL E À MEMÓRIAS DE PRODUÇÕES NA INTERFACE ARTE E SAÚDE MENTAL

Renata Caruso Mecca y Diana de Souza Pinto

DOI: <https://doi.org/10.64890/2.6>



Prêmio Arthur Bispo do Rosário: gestão voltada à diversidade cultural e às memórias de produções na interface arte e saúde mental

Renata Caruso Mecca y Diana de Souza Pinto

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” (Amarante, 2008).

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 e 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, Mecca e Barbosa, 2016).

O Prêmio Arthur Bispo do Rosário, organizado pelo Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (CRP-SP), celebra a produção artística de usuários de serviços de saúde mental no estado de São Paulo, Brasil, desde 1999, buscando legitimá-la, combater a discriminação dos autores, transformar o imaginário social sobre a loucura e contribuir para a diversidade cultural. A 7ª edição, em 2014, teve 825 inscritos e foram premiadas 30 obras em seis categorias: “Esculturas/ Instalações”; “Pinturas e ilustrações”; “Fotografias”; “Contos, Crônicas e Textos”; “Poesias”; e “Vídeos”.

Nas pesquisa de doutorado, da qual este artigo faz parte, exploram-se as visões de arte, loucura e sofrimento psíquico que operam na gestão do prêmio, investigando em que medida: 1) há uma construção de memória que prioriza uma abordagem anti-estigmatizante; 2) ocorre uma mudança na sensibilidade dos gestores ao interagir com essas obras. A construção de memória prevê 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 (memorável) e o que permanece na invisibilidade e é ouvido como ruído (imemorável) (Rancière, 1996).

A associação entre memória, política e estética foi ancorada no pensamento de Rancière (2009, 2012) para 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.

O objetivo da pesquisa é compreender como a gestão do prêmio contribui para a construção da memória das produções na interface entre as artes e a saúde mental e para a participação sociocultural dos autores, dando a ver formas de arte que se situam fora do circuito cultural convencional e produzindo modos inovadores de recebê-las e significá-las, que transcendem classificações terapêuticas ou sociais usuais.

A pesquisa aborda a articulação entre arte e loucura pensada pelo movimento da Reforma, na qual a relação entre as formas de recepção das obras e os efeitos na sensibilidade seria mais direta e direcionada pelos valores e princípios da Reforma; e uma outra relação, mais sinuosa, que não dá para prever, que se abre a outros possíveis e que 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. 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 o debate sobre os limites desses campos.

Rancière (2014) 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 do que não é, do que se ouve e daquilo que não se ouve, e também quem se faz ver e ouvir.

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.

Desenvolvimento

Utilizando o método da cartografia para captar o campo de forças em disputa que produzia a memória, o estudo acompanhou, em uma pesquisa participativa, a sétima edição do Prêmio, desde as inscrições até a premiação. Além de proceder à análise documental relativa ao processo de construção do edital, a autora principal deste artigo participou de reuniões e processos avaliativos, realizando também entrevistas de pesquisa com os gestores. A análise dos dados, fundamentada na teoria da memória de Tarde (2000),

seguiu os fluxos de crença e desejo presentes nos gestores, que elaboraram estratégias para combater a estigmatização das obras, fomentar a participação sociocultural dos autores e questionar o sentido do prêmio.

Gabriel Tarde (2000) trata do modo como ideias, percepções e 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 conseqüente irradiação, ganham mundos, processo nomeado 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. 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 (Lazzarato, 2002; Tarde, 2000; Vargas, 2002).

Antes de imitar, no indivíduo cruzam-se correntes de imitação diferentes, nas quais uma invenção é gestada. Nesse momento, a tensão desse cruzamento gera um campo problemático reagitado, que Tarde descreve pela hesitação, que bifurca as séries imitativas anteriores: “Uma invenção que procura espalhar-se encontra sempre algum obstáculo a vencer numa ideia ou numa prática já estabelecida em cada pessoa” (Tarde, 2000, p. 193). Cada vez que hesitamos entre duas ideias, 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. 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.

As categorias de análise foram formadas inicialmente a partir das questões levantadas durante o processo de gestão do Prêmio. A pesquisa acompanhou

o modo como estas tomaram corpo, seguindo as correntes de imitação que entraram em confronto, gerando hesitações e o estabelecimento de combinações e adaptações entre essas tendências para firmar uma determinada estratégia de gestão.

Resultados

Os resultados revelam hesitações que colocam ênfase na disputa e interferência entre diferentes correntes imitativas. Das interferências decorrem invenções de estratégias que visam: garantir uma avaliação das obras livre de visões psicopatológicas ou terapêuticas; romper com a necessidade de delimitar fronteiras entre campos da arte e da saúde; permitir a participação de todos que se identificam com a experiência da loucura (não apenas aqueles diagnosticados).

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. Portanto, 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. No entanto, hesitações surgiram ao longo do processo ao passo que diferentes visões de arte, de loucura, e de participação social entravam em confronto.

No que tange à avaliação das obras, desde o princípio os gestores afirmaram a indicação de atores do campo da saúde mental para a gestão e de artistas e curadores para o corpo de jurados para evitar interpretações rotuladoras que restringem as obras à sua relação direta com a loucura, Ao delegar a seleção a um corpo de jurados autorizado, previam que estes não levariam em consideração elementos que tradicionalmente são associados à arte produzida por pessoas com sofrimento psíquico: a história de vida, de sofrimento e

clínica dos autores. Também previam garantir que os usuários de serviços de saúde mental tivessem acesso e cuidado necessários na recepção de sua inscrição, uma vez que eram considerados população vulnerável; por isso os gestores seriam do campo da saúde mental.

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, mas oportunizaram o debate entre os jurados de uma mesma categoria, oriundos de diferentes linguagens e poéticas, para a seleção dos cinco primeiros colocados. Porém, alguns entendiam que os jurados integravam ambos os campos, mas que aqueles oriundos do campo da saúde mental também eram envolvidos com as artes. Tal percepção lhes parecia suficiente para evitar leituras 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, de acordo com suas visões, 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 esse receio, os gestores pareciam desconsiderar que formas de leitura que rotulam a arte produzida por pessoas em sofrimento psíquico nunca foram privilégio do olhar de profissionais da saúde, o que configurou uma hesitação em relação à avaliação das obras. 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 (Lima, 2009).

A forma como alguns dos jurados receberam e avaliaram as obras ainda era bastante animada por essas forças. Isso passou a ser uma linha que confrontou a crença na avaliação estritamente artística e, conseqüentemente, menos discriminatória, por parte dos jurados. 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 têm interface com a saúde e com práticas de cuidado, e se balizavam pelo já conhecido.

Apesar das estratégias criadas para evitá-las, alguns dos gestores compreendiam que essas leituras, que valorizam aspectos pertinentes ao campo da saúde mental e a um regime de sensibilidade que comporta uma certa cultura da loucura, compunham uma tendência provável e possível, considerando que, mesmo com todo o trabalho realizado para transpor as barreiras entre esses campos, o Prêmio ainda carregava a característica de ser “da saúde mental” (sic). Questionavam, portanto, de que maneira poderiam criar condições para que a transversalidade operasse, dando abertura para a valorização de estéticas singulares. Essa aposta também rompia com a necessidade de fixar fronteiras entre campos, saberes e atores para se garantir a legitimidade das produções artísticas, já que 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 à produção de arte.

Essa hesitação que, em princípio, opunha gestores e jurados em campos distintos também sofreu interferências-combinações pelo modo como estes profissionais da saúde se autorizavam a ser gestores de um prêmio de arte, considerando o quanto também se viam como profissionais da cultura e das artes.

No acompanhamento que os gestores fizeram do processo de avaliação, perceberam que a garantia de que as avaliações dos jurados fossem “puramente

estéticas” era um tanto ilusória, já que estes deram destaque aos pequenos gestos criativos que evocavam formas de acolhimento de modos de existência e de expressão à deriva, valorizando os processos de criação que eram engendrados em situações das mais adversas como uma contribuição à diversidade cultural.

Face a críticas dos jurados ao sistema da arte, os gestores perceberam que 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, pelo risco de serem compreendidas como uma forma de terapia, de maneira a descartar seu valor artístico.

Em relação à nomeação dos destinatários do Prêmio, os gestores optaram pela utilização do termo “artistas” para se referir aos autores nos textos de divulgação e publicações, e “usuários da saúde mental” no regulamento. Essa estratégia foi criada no confronto de crenças sobre a legitimidade dos inscritos, ou seja, 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 em virtude de uma comparação com edições anteriores em que pessoas identificadas como profissionais da área da psicologia haviam concorrido e ganhado, o que foi considerado por eles um oportunismo. 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 por descrever o conceito de usuário.

Entraram em choque, com essa 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, e 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.

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 garantiria que sua arte não fosse vista a partir de sua loucura. Porém, para outros, essa estratégia abriria demasiadamente o escopo do Prêmio e não consideraria os níveis desiguais de oportunidades; de acesso à cultura e circulação pela cidade; e de reconhecimento dos direitos enquanto cidadãos (Castro, Mecca e Barbosa, 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.

No texto de apresentação da exposição, usaram o termo “pessoas que vivem ou viveram intenso sofrimento psíquico”. Tomaram o cuidado de não caracterizar o público pela doença ou transtorno, ou pelo fato de serem usuários da rede, pois consideravam 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.

Para a coordenadora do grupo de gestores, o fato de os inscritos se julgarem aptos a concorrer a um prêmio já era justificativa suficiente para considerá-los artistas a partir da auto-identificação: “Ali, eram artistas!” (sic). Ao final, o termo foi alterado para “artistas e fazedores de arte usuários de serviços de saúde mental do Estado de SP”, fazendo uma agregação branda que justapunha todas as ideias anteriores. Ao conjurar este termo, havia a intenção de ampliar o campo da arte para todos e não só para artistas, ou para pessoas que se considerassem artistas. Assim, também parecia intencional 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 os gestores abdicar do termo “usuários de serviços de saúde mental”, o que indicava a força da tradição da militância das políticas públicas de saúde nos seus discursos.

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.

O cuidado com a nomeação em cada tipo de texto e gênero discursivo era imprescindível, pois se o Prêmio buscava reduzir o estigma, por um lado, ao mostrar a arte de pessoas que fazem parte desse universo da Saúde Mental, por outro, a identificação dos autores com o sofrimento psíquico poderia ter o efeito contrário. Portanto, garantir a participação de “usuários” no regulamento e validar seus trabalhos como produção de “artistas” no catálogo e textos de divulgação pareceu a solução mais condizente com a proposta ético-política do Prêmio.

O grupo marcava que histórias de vida e os problemas de saúde mental não deveriam adentrar o conteúdo do catálogo, pois este era um espaço para que os participantes pudessem viver outros papéis. Havia uma aposta numa fissura entre a atividade que submete os sujeitos em questão ao lugar de

paciente ou usuário e aquela em que tem liberdade de olhar e definir sua presença num espaço diferente do esperado pela ordem 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.

Em decorrência disso, os debates que se deram após a premiação abriram para a possibilidade de incluir, em edições futuras, pessoas que se identificassem com a experiência da loucura e não necessariamente fizessem uso dos serviços de saúde mental. A mudança no perfil do usuário desses serviços decorrente dos processos da Reforma Psiquiátrica e a implantação da Rede de Atenção Psicossocial - RAPS também tencionava o imaginário galgado no “louco institucionalizado”. Soma-se a isso a ideia de que a arte pode emergir em qualquer situação, independentemente de quem a faz e das circunstâncias em que é feita. No entanto, entendiam que até aquele momento o Prêmio ainda se configurava como uma ação “da saúde mental para a saúde mental”, uma vez que a divulgação para inscritos se circunscrevia à RAPS e porque acreditavam que a possibilidade de contágio de uma arte que nasce e circula à margem do sistema da arte ainda era tímida.

Em relação ao sentido de premiar, os gestores discutiam até que ponto a organização do Prêmio 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.

Foram hesitações que opuseram fluxos em que se entendia, 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, tampouco com os princípios de igualdade, horizontalidade e cooperativismo provenientes das práticas de atenção psicossocial.

A forma da premiação, sem classificar de primeiro a décimo colocados, mas com cinco finalistas premiados e cinco menções honrosas, foi avaliado como um fator de avanço. Havia uma crença de que, nesse 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.

O fato de não se estabelecer notas na segunda etapa de avaliação e de esta ser uma decisão coletiva sobre quais seriam os cinco premiados era compreendido como uma aproximação da seleção de um processo de curadoria, e uma forma de tencionar a lógica competitiva.

Para as edições futuras, propuseram criar outras lógicas de pertencimento, não balizadas pela inclusão/ exclusão ou pela meritocracia, dando maior importância para a exposição da diversidade de obras e estilos do que para premiar os melhores artistas. Já que não fazia mais sentido dispor de modos de funcionamento que legitimassem aquelas produções como arte condizente com um sistema seletivo, hierárquico, que valoriza a autoria individual, privilegia determinadas linguagens e espetaculariza a honraria destinada aos grandes vencedores.

Outra hesitação se apresentou na discussão sobre valorizar o produto ou o processo que, 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. 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 Saúde Mental).

Corroborava com essa hesitação, críticas dos jurados sobre 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. Pensavam que seria mais interessante o Prêmio funcionar mediante um processo de observação e acompanhamento da trajetória de sujeitos e grupos que estão produzindo arte.

Uma agregação se deu como estratégia na produção do catálogo: 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.

Discussão

As estratégias visavam inverter a invisibilidade das capacidades daqueles que consideravam participantes legítimos e garantir a prioridade de participação para usuários de serviço de saúde mental, apesar de cogitar abrir a inscrição a todos que desejassem e se identificassem com a temática do prêmio. Isso pressupunha romper com uma ordem do mundo comum e emancipar a produção oriunda do campo da saúde mental de sua função terapêutica e anti-estigmatizante, e contá-la como parte do que se entende como produção artística.

Trata-se 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, 1996, 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 têm

algo a dizer e que são capazes de produzir arte. Nessa repartilha, criam novas formas de enunciação coletiva.

Assim, tentam 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 que definem outras capacidades dos corpos através do seu deslocamento do lugar que lhes era reservado numa distribuição que os oprime e os restringem, constituindo, assim, outros corpos com liberdade de olhar e de agir (Rancière, 1996, 2012).

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 que se aproximaram mais da forma como os próprios gestores concebiam 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.

No entanto, 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. Tanto que outras formas de nomeação e de participação foram pensadas para edições futuras. Se havia ali uma reivindicação de igualdade, era necessário desfazer estas organizações que criam “caixas de inclusão” para poder produzir modos de subjetivação que redefinissem os “quems”, e a forma como se tornam visíveis no todo da comunidade (Rancière, 1996, 2014).

A aposta num prêmio para todos previa a criação de cenas de dissenso que redefinem os enquadres de um mundo comum ao promoverem novas formas de “aparecer em comum” através da redistribuição dos corpos no ambiente coletivo, de forma que a loucura e a arte se apresentassem de maneira transversal a toda experiência de criação.

A força da crítica ao sistema da arte como referência para a organização do Prêmio agitava o desejo por arguir uma ordenação sensível que prioriza determinadas linguagens artísticas e as toma por mercadoria. 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.

Para trazer um panorama representativo da arte que se produz na saúde mental, seria importante um mergulho mais profundo nesse universo, que levasse em consideração as práticas e os processos de criação em curso, “à vida que pulsa nesses ambientes” (sic) e a equipe de gestão se questionar que ambientes o Prêmio, e demais atores desse território, intencionam criar. Se 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 bisar o lugar da arte nos serviços de saúde como produção ocasional e preferencialmente destinada a outros fins que não estéticos.

Ainda assim, 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 dessas obras enquanto arte. Mesmo que defendessem um rigor de avaliação “estritamente estética”, compreendiam o Prêmio como uma forma de cuidado não dissociada de uma avaliação artística.

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 sensível previamente estabelecida (Rancière, 2012).

Conclusão

Conclui-se que os dados apresentam duas tendências de memória: uma militante e outra inventiva. A tendência militante se manifesta nas estratégias dos gestores para garantir espaços próprios para a arte de pessoas em sofrimento psíquico. 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.

A tendência inventiva, por sua vez, se evidencia na criação de estratégias que permitem que essa arte seja apreciada para além da loucura ou de uma causa social. 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 (Julien, 2009; Rancière, 2014). É um outro comum em que a visibilidade dessa produção artística pode se dar, que destitui a ordem que a mantém ao lado, 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.

Houve um tensionamento entre o ativismo político da Reforma Psiquiátrica, que combate a visão de loucura como doença e a institucionalização do cuidado, e as possibilidades de transversalidade que essas práticas de interface entre a arte e a saúde promovem, afirmando as diferenças e

transformando o mapa do perceptível e do pensável. Entretanto, grande parte das resoluções foi engendrada por um processo de democracia dissensual, uma vez que os gestores puderam se ouvir, trabalhar em conjunto de maneira que as oposições entre diferentes visões se interferiram mutuamente, compuseram invenções e delinearum um inventário de obras absolutamente diverso e heterogêneo, gerando interrupções na lógica das propriedades e funções designadas àquelas formas de arte.

Referências

- Amarante, P. (2008). Saúde Mental, desinstitucionalização e novas estratégias de cuidado. In L. Giovanella et. al. (Org.), *Políticas e Sistemas de Saúde no Brasil* (pp. 735-760). Cebes/Fiocruz.
- Castro, E. D., Mecca, R. C. e Barbosa, N. D. (2016). Experiência estética, exercício cultural e produção de vida: implicações contemporâneas no âmbito da terapia ocupacional em saúde mental. In T. Matsukura, M. Salles, M. (Orgs.), *Cotidiano, atividade humana e ocupação: perspectivas da terapia ocupacional no campo da saúde mental* (pp. 167-191). EdUFSCar.
- Jullien, N, F. (2009). *O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo*. Jorge Zahar Ed.
- Lazzarato, M. (2002). *Puissances de l'invention: La psychologie economique da Gabriel Tarde contre l'economie politique*. Les Empecheurs de Penser Ronde.
- Lima, E. M. F. A. (2009). *Arte, Clínica e Loucura: territórios em mutação*. Summus: FAPESP.
- Rancière, J. (1996). O dissenso. In A. Novaes (Org.), *A crise da razão*. Companhia das Letras.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. EXO experimental / Ed. 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Rancière, J. (2014). *Nas margens do político*. Imago.
- Tarde, G. (2000). *As Leis da Imitação*. RêS- Editora.
- Vargas, E. (2000). *Antes Tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Contracapa.