



EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, POLÍTICA E MEMÓRIA: APONTAMENTOS PARA UMA DISCUSSÃO SOBRE OS EDITAIS DE PREMIAÇÃO NA INTERFACE ARTE E SAÚDE MENTAL

PINTO, Diana de Souza

Professor do Programa de Pós Graduação em Memória Social – UNIRIO
dianap@globocom

MECCA, Renata Caruso

Estudante de doutorado do Programa de de Pós Graduação em Memória Social – UNIRIO
meccadasartes@yahoo.com.br

337

RESUMO

Com Reforma Psiquiátrica, surgiram muitos grupos artístico-culturais na saúde mental e editais de premiação específicos para este campo, configurando um novo momento da relação loucura e sociedade. Trabalharemos em nossa pesquisa de doutorado com a construção da memória social das produções artísticas premiadas desde 2000, dando ênfase à afetação que estas obras produzem nos avaliadores destes editais. Traremos aqui uma discussão teórica sobre a relação entre experiência estética, política e memória como aporte para debater um questionamento sobre o trabalho de memória dos avaliadores dos editais: se avaliam as obras por uma lógica de continuidade entre as formas sensíveis e uma esperada mudança de comportamento da sociedade em relação à loucura; ou pela descontinuidade que altera o mapa do sensível e dá lugar a produções à margem do sistema da arte.

Palavras-chave: arte. saúde mental. memória social

ABSTRACT

Many artistic and cultural groups in the mental health field and specific awards to these productions arose along with Psychiatric Reform, setting a new time of madness and society relationship. Our doctoral research will work with the construction of social memory of the artistic productions awarded since 2000, emphasizing the affectation that these works produce in evaluators of these awards. We will bring here a theoretical discussion of the relationship between aesthetic experience, politics and memory as contribution to debate a question about the memory work of the evaluators of the awards: the art works are evaluated by a logic of continuity between the sensible forms and an expected change in society behavior relating to madness; or discontinuity by changing the map of sensible and giving rise to productions on the sidelines of the art system.

Key-words: art. mental health. social memory



INTRODUÇÃO

A partir da Reforma Psiquiátrica no Brasil, surgiram muitos grupos artístico-culturais configurando um novo momento da relação loucura e sociedade. No final da década de 1990, foram criados Editais de premiação específicos para este campo artístico-cultural por organizações sociais e pelo Ministério da Cultura.

Trabalharemos em nossa pesquisa de doutorado com a construção da memória social das produções artísticas premiadas nos últimos 6 anos, dando ênfase ao processo de construção de representações sociais acerca destas produções e ao campo de tensão permanente entre forças que o engendra, dando lugar a distintos atores sociais, às disputas e negociações de sentidos e à investigação sobre a existência ou não de memórias dominantes.

Para isso, entendemos que a este estudo cabe não somente a memória das representações, mas também a memória do irrepresentável, no que tange a afetação que estas obras produzem nos avaliadores destes editais, e que fazem “apostar em um outro campo de possíveis” e em práticas inovadoras no território de interface entre a arte e a saúde mental (GONDAR, 2005, p.25)

Em 2007, o Ministério da Cultura (MinC) em parceria com a Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ 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 (AMARANTE et. al., 2012). Isto se fez possível pela construção de uma política pautada no reconhecimento da cultura como direito social básico; e na valorização da diversidade cultural como patrimônio (DORNELES, 2011).

O Edital Loucos pela Diversidade de 2009, oriundo das diretrizes desta Oficina, teve 362 iniciativas para 55 premiados em todo Brasil. Dentre o total das experiências, 54% são de iniciativa de grupos autônomos e pessoas físicas. 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. (AMARANTE et. al., 2012)

Num primeiro contato com o edital e as fichas de inscrição e em conversa com um dos gestores do edital sobre a forma como os trabalhos foram avaliados e



selecionados, surgiram questões que nos fazem indagar em que medida a experiência estética é parte determinante do processo avaliativo dos trabalhos inscritos, do reconhecimento destas produções como patrimônio cultural, e ainda se esta faz parte dos dispositivos que estes editais criaram para dinamizar o sistema da cultura com relação às representações acerca da loucura.

Os tópicos contidos nas fichas de inscrição dos trabalhos foram utilizados pelos avaliadores para pontuar os trabalhos inscritos e segundo a gestora do edital, foi a partir da pontuação destas fichas que os trabalhos foram premiados. Não caberia neste trabalho fazer uma análise pormenorizada destas fichas, mas sim ressaltar quais pontos geram questionamento para a análise deste e dos demais editais que compõem o corpus desta pesquisa. Após identificar-se, descrever a iniciativa e relatar um breve histórico de vida de maneira a aferir sua relação com o campo da saúde mental, os inscritos devem responder a questões sobre a maneira como a iniciativa contribui para a Reforma Psiquiátrica Brasileira e a outras que avaliam a forma como a iniciativa se articula a rede intersetorial de serviços de saúde, cultura e educação e a comunidade local; como colabora para a promoção da cidadania e da participação sociocultural dos sujeitos envolvidos; e quais benefícios foram alcançados por estes a partir da iniciativa.

Claramente são aspectos que estão em correspondência direta com os princípios da Reforma Psiquiátrica, entendida como um processo social complexo, pois além das mudanças no modelo assistencial em saúde mental, propõe a elaboração de novas referências conceituais para a questão da “loucura”, a sustentação da ideia do protagonismo e cidadania de usuários e familiares, e a construção de um novo lugar social para a população assistida.

Porém, nos fazemos indagar em que momento o contato com as produções e a experiência estética dos avaliadores foi determinante durante o processo de seleção e premiação. Nesse sentido, em que medida o ativismo político, os princípios da Reforma Psiquiátrica, e um desejo de memória da Reforma antecipariam um resultado esperado destes trabalhos pelos avaliadores que se sobrepõe à experiência sensível, ao estranhamento e ao imponderável, o real que nos escapa e que só pode ser aprendido por uma experiência sensível que se pode ter no contato com estes trabalhos?



Ainda cabe perguntar em que medida as obras e seus autores ainda se veem ancorados a categorias identitárias que associam de maneira direta arte e loucura, em virtude da expectativa dos próprios editais de que as obras produzam transformação na relação loucura e sociedade, como uma certa lógica causal de eficácia política da arte, e a consequente antecipação desta transformação como um resultado esperado das obras a ser traduzido nas mesmas?

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? Seguem uma lógica de continuidade entre a produção de formas sensíveis e a mudança de comportamento e/ou de percepção que se espera dos espectadores; ou produzem dissonâncias, descontinuidades que alteram o mapa do sensível, como aponta Rancière (2012)?

Gumbrecht (2010), ao criticar a compreensão do mundo pela construção do sentido e pela interpretação largamente difundida pelas ciências humanas, localiza a experiência estética na oscilação entre efeitos de presença, relação espacial de impacto imediato dos objetos “presentes” nos corpos humanos, e efeitos de sentido. Chama atenção ao plano sensível e nos permite pensar em como lidar com o excesso, com aquilo que não foi apreendido pelo discurso ou pela funcionalidade, aquilo que o sentido não dá conta e que convoca o corpo. Sintonizamos estas colocações com Didi-Huberman na sua crítica ao primado da linguagem sobre a imagem e na sua defesa em favor da imagem. As imagens em suas imanências e não-sentidos produzem impacto sobre nós, transformando a mônada temporal do acontecimento numa montagem de tempos, e surgem quando a reflexão parece impossível e a memória, contudo, necessária (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Dar lugar ao irrepresentável é desfazer a lógica do visível, a ideia de que só há aquilo que vejo, o que o arquivo diz e o que o monumento, a imagem fixa, nos dá a ver. Pra isso é necessário brincar com as convenções da representação, profanar e dessacralizar as representações, restituí-las à esfera do contágio e do uso comum, emancipá-las da sua relação com uma finalidade, desativando seus dispositivos para, no jogo próprio da arte, tornar possível um novo uso (AGAMBEN, 2007).



Como a experiência estética pode constituir memória? Como ela pode nos colocar face ao intangível, àquilo que a história não toca, e que ao mesmo tempo pode dar movimento à memória e à história?

Para tangenciar estes questionamentos faremos uma exposição teórica sobre a experiência estética e sua relação com a memória e com a política que nos auxilie a debater a construção de memória das produções oriundas da interface arte e saúde mental pelos atores envolvidos nos editais a luz de uma discussão sobre a expressão “experiência estética” e sobre a política na arte. Inicialmente os apontamentos sobre a destruição da experiência a partir de Agamben e Benjamin podem nos ser úteis.

EXPERIÊNCIA, ESTÉTICA, ANESTÉTICA

Segundo Agamben (2005), o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência, como já diria Benjamin (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.

O entendimento da experiência moderna por Benjamin está centrado no choque. Sob o excesso de energias o ego emprega a consciência como para-choque, bloqueando a abertura do sistema sinestésico¹, isolando a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão da memória, a experiência empobrece.

Ao reler “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Buck- Morss (1996) retoma a advertência de Benjamin de que o resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política. O fascismo, em sua espetacularização e estetização da política, promove a anestetização da recepção: a população passa a ver

¹ Buck- Morss (1996) chama de sinestésico o sistema descentrado do sujeito clássico de consciência transcendental que separa mente e cérebro, no qual as experiências sensoriais exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e antecipação. Que abrange sensação física, reação motora e significado psíquico. Este sistema é aberto à experiência sensorial e ao mundo pelos órgãos dos sentidos e descontínuo nas possíveis formações de redes nervosas.



sua própria destruição de maneira prazerosa. A alienação sensorial se encontra na origem da estetização da política que o fascismo manipula.

Em resposta a isso, Benjamim propõe uma politização da arte, na qual a arte desfaça a alienação do aparato sensorial do corpo, restaure o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas. Quando faz esta proposição retoma a ideia de que o campo original da estética não é a arte, mas a natureza corpórea, material dos sentidos, que mantém um traço não civilizável resistente à domesticação cultural.

No mundo moderno, o sistema sinestésico é sobrecarregado de estímulo e entorpecimento e assim, levado a proteger o corpo do choque perceptual, ele inverte seu papel, passa a insensibilizar os sentidos, reprimir a memória, se torna um sistema de anestésico. 'Nesta situação de "crise na percepção", não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a "perceptibilidade"'. (BUCK- MORSS, 1996, p. 24)

Agamben (2005) se pergunta se 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 inteira 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.

Portanto, segundo ele, a ideia de uma infância com uma substância psíquica pré-subjetiva é um mito. 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 a 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 já desde 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 o 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 ilumina aquilo que não se revela de imediato. Por isso a história não é progresso contínuo da humanidade falante em tempo linear, mas é descontinuidade, intervalo onde ocorre a experiência.

Uma leitura positiva de Benjamin (1933) recolocaria 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.

Falamos, portanto, de uma experiência estética voltada ao sensorial, ao estranho, ao inapreensível, àquilo que nos escapa e nos coloca de frente ao vazio que nos olha, nos concerne e nos constitui (DIDI-HUBERMAN, 2010). E que ao escapar, resiste à dominação e à manipulação de uma memória estetizante e suporta uma construção política de múltiplas possibilidades de leitura.

Mas vamos nos aproximar mais deste termo.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Na modernidade, tal qual descrita por Benjamin (1935/1936), as artes gráficas e a reprodução técnica afetaram a obra de arte na sua autenticidade, no seu caráter de



autoridade, no seu peso tradicional e na sua sacralidade. A noção de obra de arte se dissolve, a experiência estética impregna o mundo cotidiano e isto abre um campo indeterminado no qual não existem categorias de apoio para se julgar a produção artística.

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.

O autor aponta 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.

Na crítica europeia (cita Adorno, Benjamin, Derrida, Barthes e Bourdieu) destaca-se que 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, entre diversos autores, Schusterman (1997) destaca a posição de Dewey que quebra a concepção museológica da arte e recobre a continuidade da experiência estética com o próprio processo do vivo, pois entende que nela nos sentimos mais vivos ao engajar todas as nossas faculdades humanas dadas por uma experiência imediata cujo senso de unidade, afeto e valor é diretamente satisfeito. Nesses termos, Dewey propõe que a experiência estética seja uma definição teórica da arte, o que para Schusterman (1997) é inadequado, já que nem toda forma de arte engendra a experiência de satisfação que Dewey propõe e já que o conceito de arte é historicamente condicionado.



Em sua exposição destaca ainda a posição de Danto que propõe abandonar o conceito de experiência estética por considerá-lo perigoso, no sentido do entendimento de que a arte só deva provocar prazer, e não significado e verdade.² Schusterman (1997) considera que este argumento sugere uma divisão entre prazer e significado, sentimento e cognição; quando na arte estes termos constituem uns aos outros. Com relação a dimensão distintiva, considera que posições teóricas que abandonam o conceito de experiência estética em favor da interpretação, produzem uma anestetização, subordinando a experiência estética aos termos semânticos e refletem tendências de trabalhos em arte contemporânea, 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.

As indagações do autor sobre a dimensão distintiva da experiência estética nos levam a pensar sobre seu papel como critério, meio ou processo avaliativo nas seleções dos editais pesquisados. Porém, a posição do autor quanto a sua concepção ainda não fica clara, pois em algumas passagens parece enaltecer a satisfação e o sentido de unidade como efeitos fundantes da experiência estética tradicional que devem ser buscados na arte.

Sustentamos que a experiência estética a partir da modernidade se situa entre o sentimento de prazer e de estranhamento, vazio e plenitude. As produções artísticas modernas não aspiram 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. O sujeito, na relação com elas, está o tempo todo de encontro com imagens e coisas que o dispersam e o repelem. Há um impacto sensorial disruptivo, que provoca o estranhamento, mas que momentaneamente leva ao sentimento de plenitude, portanto estamos diante de um paradoxo.

O estranhamento se faz importante, pois provoca deslocamentos na percepção. Talvez possamos compreender este estranhamento naquilo que Didi- Huberman (2010)

² Identificamos aqui talvez uma preocupação de Danto com a estetização da arte, no sentido de uma manipulação, porém ainda não fomos à fonte. Isto serve como indagação para continuidade do trabalho.



fala sobre o vazio que nos olha que remete a uma cisão inelutável em que sempre algo nos escapa: o que não vemos com tanta evidência visível nos olha como uma obra de perda e perturba nossa capacidade de ver simplesmente o evidente. A experiência de ver é sempre uma experiência intersubjetiva, que produz um deslocamento a partir do próprio vazio que nos olha, já que “o ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a um par de olhos (...) Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”(p. 77).

Segundo Bourriaud (2009) a arte de hoje se processa na esteira do projeto moderno com a diferença que não se propõe a apresentar uma visão global de mundo que lhe confira o peso de uma ideologia. As obras já não têm mais o intuito de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas apresentar universos possíveis, modos de existência dentro da realidade vigente. E nesse sentido tem o propósito político de destruir todo o acordo apriorístico sobre o percebido.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, ARTE E POLÍTICA

Para Bourriaud (2009) a arte contemporânea tem como horizonte a esfera das relações humanas, cujo substrato é dado pela intersubjetividade e 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.

Toma o paradigma estético de Guatarri para entender a arte, não como domínio separado, e sim como invenção de possibilidades de vida, território privilegiado para a desnaturalização da subjetividade (seu descentramento do domínio reservado ao sujeito) e seu desdobramento no campo da produção, criando focos mutantes de subjetivação e engajamento em processos de heterogênese.

O autor aponta que a arte dá asilo a práticas desviantes que atingiram pontos limite em outros campos. E se por um lado empodera práticas em campos de interface, por dissolver os limites da arte e colocá-la no lugar da invenção de possibilidades de vida e produção de subjetividade, e por assim dizer possa se aproximar de uma



redistribuição de competências; por outro lado, apesar de fazer uma crítica à arte engajada, cai na sua própria armadilha, pois ao tomar a arte como interstício e antídoto contra a alienação, vincula o valor da arte a uma ação direta no mundo social, e assim antecipa os efeitos da obra restituindo a arte ao lugar da informação e a lógica da representação.

Rancière (2012) na sua crítica aos modelos de eficácia política da arte, critica a posição de Bourriaud, bem como toda uma série de produções artísticas contemporâneas que pretendem ser politicamente subversivas, ao supor que a arte tem o poder de nos transformar em opositores do sistema dominante e que assim reproduzem a lógica da causal do modelo pedagógico da arte pelo pressuposto de continuidade entre as formas sensíveis e a percepção de uma situação que compromete pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. A dispersão destas obras nas relações sociais é banalizada, segundo o autor, porque não compreende a inversão nela contida: de que só tem sua eficácia se for vista no espaço destinado às obras de arte ou se for espetacularizada fora dele.

Advoga pela eficácia estética que é produzida pelo dissentimento, ou seja, pela suspensão da relação direta entre produção de formas de arte e produção de um efeito determinado em um público determinado. Para o autor, a arte toca a política não por uma ação direta com um efeito social determinado, mas pelo dissentimento, pelo choque entre diferentes regimes de sensorialidade. Já que o dissentimento está no âmago da política.

A reflexão sobre as diversas formas de manicômio presentes na sociedade, 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 produções artístico-culturais oriundas do campo da saúde mental. Num primeiro contato com os editais que premiam estes trabalhos, 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 no próprio lugar ocupado pela loucura na sociedade. Premiar produções a partir da sua



articulação com os princípios da reforma ou com práticas intersetoriais e comunitárias podem prever a antecipação deste efeito e restituir a lógica da causalidade.

Segundo Ranciére (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).

Talvez aqui 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 dissentimento, de choque entre dois regimes de sensorialidade que promove dissociação das maneiras de ser, inversões quanto à disposição dos corpos, e redistribui os lugares, funções e competências. É um modelo de democracia dissensual (e não consensual), 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).

Nesse sentido a posição de Ranciére (2012) difere da de Benjamim (1933) que ao observar a estetização da política operada pelo fascismo propõe contra ela uma politização da arte. Para Ranciére (2012), a arte, independente 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 são maneiras de fazer que intervêm na



distribuição geral das maneiras de fazer, modos de ver e de sentir, abrindo passagem para novas formas de subjetivação estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relembrar os séculos de isolamento e privação sofridos por sujeitos com transtornos psíquicos e ao mesmo tempo marcar que todos estamos submetidos a uma lógica de controle dos comportamentos e patologização da vida é uma estratégia de combater práticas de repressão e violência encobertas pelo discurso psiquiátrico que está presente nas diversas manifestações culturais associadas à Reforma Psiquiátrica.

As produções artísticas por vezes são utilizadas para cristalizar imagens de práticas repressivas que se tornam símbolo da luta e correspondem a um sistema de valores que se deseja transmitir através da recepção das obras. Mas também são utilizadas para criar sentidos de loucura associados à liberdade, a criação e a arte; e sentidos de saúde mental desvinculados ao cuidado da doença e associados a práticas de qualidade de vida e respeito às diferenças.

A linguagem artística, nesse sentido, é uma estratégia para criação de dispositivos para dinamizar o sistema da cultura com relação às representações acerca da loucura e empoderar as experiências dos serviços de atenção psicossocial.

A questão que paira e que pode nos conduzir na parte de campo da pesquisa é em que medida estas produções seguem a 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 e isto é o que é validado na seleção dos editas.

Nesse sentido não estariam a fixar imagens e memória por uma lógica do consenso, por um acordo ou relação direta entre as formas de apreensão sensível e a interpretação dos respectivos dados?

A política na Reforma e a política na arte podem se aproximar não por esta relação de causa e efeito, mas pela lógica do dissentimento que está no âmago da política e que é inerente à arte independente de seu conteúdo ou causa política.

A política na arte, nesse sentido se refere a um entrelaçamento de lógicas heterogêneas. A política dos dissentimentos altera a nossa percepção dos



acontecimentos sensíveis e a maneira de colocá-los em relação aos sujeitos, gera 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.

O dissentimento acontece quando o sensível é tornado estranho a si mesmo. Ao acolher o estranho 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 dissentimento, do choque entre lógicas heterogêneas propostas por Rancière nos aproxima da luta das imagens que faz a história sem se fixar na tradição, como desenvolve Didi-Huberman (também em sua leitura de Warburg).

A forma como Didi-Huberman (2010) compreende a memória enquanto encontro de heterogêneses faz desta próxima do aberto desejante, como reminiscência que lampeja para que se possa arrancar as coisas do conformismo. Memória é dar a ver o que está ao lado, o que está obscurecido na nuvem do que nos olha no que vemos, aquilo que não foi lido e não foi dito. É preciso descentrar e desfazer os quadros escritos e prontos, desdobrar as sequências lineares da história. Assim, é possível ver as discontinuidades que podem desconstruir a história e remontá-la. Reorientar a história ao hiato da infância como diria Agamben (2005), onde a experiência relampeja e cria memória como movimento.

Pensar as articulações da experiência estética com a memória nos conduz a explorar um processo que se configura como corpo de sensações que provoca deslocamentos, destitui as amarras convencionais, um trajeto aberto a uma multiplicidade de tempos e espaços que produz diferença. Na continuidade desta discussão pretendemos articulá-la a memória em Didi-Huberman e Warburg e assim esperamos que uma memória dos intervalos, que dá a ver o que não tem rosto e que relampeja pela afetação que produz, nos ajude a compreender o movimento empreendido pelos avaliadores dos editais de dar lugar a experiências até então fora (ou ao lado) do sistema da arte.

Nesse sentido, ler nos intervalos, na malha dos buracos de memória, operar na intermitência das imagens através da perspectiva do detalhe, permite incorporar experiências e articulá-las como gestos em potência, sempre abertos a múltiplas



conexões e a precariedade. Porém, estas questões serão exploradas em momentos subsequentes da pesquisa.

REFERENCIAS

- AMARANTE, P. et. al. Da arteterapia nos serviços aos projetos culturais na cidade. In: AMARANTE, P; CAMPOS, F. N.(org.) **Saúde Mental e Arte: Práticas, saberes e debates**. São Paulo: Zagodoni, 2012.
- AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHOLOMEU, C. (org) **Dossiê Warburg**. Escola de Artes da UFRJ, s.d.
- 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.
- BENJAMIM, W. Experiência e pobreza (1933) In: _____ **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- 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.
- 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.
- DORNELES, P. S. **Identidades inventivas: territorialidades na Rede Cultura Viva na Região Sul**. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS/ POS Gea, 2011.
- GONDAR, J. Quatro proposições sobre memória social. 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.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC Rio, 2010.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental/ Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SHUSTERMAN, R. The end of aesthetic experience. **The Journal of Aesthetics and art Criticism**, vol 55, n.1, winter 1997, p. 29-41.