

TÔ MALUCO, MAS TÔ EM OBRA: A TRAJETÓRIA DO ARTISTA MODERNO E AS REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA*

Introdução

Este ensaio faz uma breve comparação entre dois contextos históricos distintos nos quais a aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi acionada como recurso na transformação das representações do fenômeno artístico e da loucura. Para tanto, parto das reflexões desenvolvidas em uma pesquisa sobre as transformações nos sistemas de valores que regem o fenômeno artístico no Brasil, em meados do século XX, consagrando a *singularidade individual* como lócus da produção artística moderna. A aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi fundamental nesse processo, a partir do qual observamos as estratégias, ações e comportamentos dos atores sociais construindo um sistema de representações que transformava o papel imaginário e o lugar simbólico ocupado pelo criador. A partir de uma breve apresentação desse processo histórico,

PATRICIA REINHEIMER**

RESUMO

Este ensaio procura fazer uma comparação entre dois contextos históricos nos quais a aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi acionada como recurso na transformação das representações do fenômeno artístico e da loucura. Para tanto, parto de reflexões sobre as transformações nos sistemas de valores que regem o fenômeno artístico no Brasil, em meados do século XX, consagrando a singularidade individual como lócus da produção artística moderna. A aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi fundamental nesse processo, no qual estratégias, ações e comportamentos dos atores sociais construíram um sistema de representações que transformava o papel imaginário e o lugar simbólico ocupado pelo criador. A partir desse processo, tracei uma comparação entre a aliança arte, psiquiatria e psicanálise naquele contexto e o recurso às manifestações artísticas no contexto atual da "Reforma Psiquiátrica", mostrando que ambas as representações, do louco e do artista, se constituem de valores antagônicos que podem ser acionados em situações diversas.

Palavras-chave: representações, arte, criação, loucura.

ABSTRACT

This essay compares two historical contexts in which the alliance between art, psychology and psychiatry was set in motion as a resource in the transformation of madness' and the artistic phenomenon's representations. In such a way, I depart from the reflections on the transformations in the values' systems that conducted the artistic phenomenon in Brazil, in middle of 20th century, consecrating the individual singularity as a locus of the modern artistic production. The alliance between art, psychology and psychiatry was fundamental in this process, in which social actors' strategies, actions and behaviors had constructed a system of representations that transformed the imaginary role and the creator's symbolic place. From this process, I compared the alliance between art, psychology and psychiatry in that context and the use of artistic manifestations in the current "Psychiatric Reformation", showing that both representations, that of the insane and the artist, are constituted of antagonistic values.

Keywords: representations, art, creation, madness.

* Texto apresentado na Mesa "Sociologia das Artes Plásticas: focos e enfoques de abordagens comparativas", no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS), cujo tema geral foi *Sociologia: consensos e controvérsias*, realizado no Rio de Janeiro, de 28 a 31 de julho de 2009.

** Doutora em Antropologia, Museu Nacional / UFRJ.

faço uma comparação entre essa aliança (arte, psiquiatria e psicanálise) naquele contexto e o recurso às manifestações artísticas no contexto atual da "Reforma Psiquiátrica" (RP), isto é, a mesma aliança travada em novo contexto.

Relacionar as obras de arte seja às instâncias externas (modo de produção, contexto, circulação), seja às internas (temática, estilística, componentes formais) tem sido uma tarefa cada vez mais difícil para a sociologia da arte. A autonomização dos valores artísticos, que submete as obras a determinações mais e mais específicas, torna difícil o reestabelecimento dessa ligação entre o contexto e as obras que foi rompido, ou ao menos distendido, pelos próprios atores em razão do alto nível de especialização técnica, perceptiva, sensorial implicada na criação (HEINICH, 1998). Fazer uma sociologia das representações tem sido visto como uma forma de contribuir para a compreensão das influências que o estatuto¹ do

criador e o do produto artístico podem ter em outras dimensões sociais. Ao invés de arriscar a se por em posição simétrica à dos atores sociais que compõem o campo artístico, explicando comportamentos e crenças ao produzir interpretações sobre as obras, reificando classificações ao invés de problematizá-las, podemos trabalhar com os processos através dos quais se explicitam os valores atribuídos à criação. Foi partindo dessa idéia que investigamos em meados do século XX o processo de transformação axiológica que abriu, no Brasil, caminho para a arte contemporânea.

O novo regime de grandeza² que foi instituído após a Segunda Guerra fundou-se em um embate entre diferentes atores sociais em meio a uma configuração institucional, contexto social e desenvolvimentos artísticos e conceituais específicos que o período propiciou. A transformação do regime de qualificação do produtor e do produto artístico foi corolário de uma mudança na *episteme*, isto é, na grade geral de conceitos e noções que delimita o terreno cognitivo no interior do qual operavam as teorias explicativas e interpretativas do fenômeno artístico. Para se consagrar no Brasil, esse novo sistema de valores precisou abandonar os sistemas artísticos de qualificação que vigoravam. Assim, os modelos “culturalistas”, que associavam padrões de temperamento e cultura³, e os político-econômicos, que julgavam as produções artísticas de acordo com sua pertinência ideológica⁴, foram trocados por um modelo a partir do qual a produção estética passava a ser tomada como um sistema de representação referido ao “universo interior” do indivíduo, fundado, em grande medida, na aliança entre a crítica de arte e as experiências psiquiátricas, que se apropriavam de conceitos da psicanálise.

Reconhecendo que o debate epistemológico é também um debate político pelas formas de defi-

nir a “realidade”, inseria-se o fenômeno artístico, no Brasil, em uma dimensão distinta, ao se eleger a *singularidade* individual como eixo em torno do qual se constituíam os valores artísticos, minimizando-se a dimensão coletiva como qualificadora, no fenômeno artístico. Os deslocamentos entre o individual e o coletivo, em geral foco de disputas entre as disciplinas sociais e as humanas, são assim parte desse fenômeno aqui tratado, inscritos nos processos de generalização e de particularização. A insistência dos atores na dimensão singular do fenômeno artístico deve servir para mostrar que essa idéia é útil para pensarmos formas de classificação da realidade social e processos de naturalização dessas classificações. Não se trata de validar ou invalidar a dimensão individual, mas de compreender como os atores constroem, justificam e implementam essa dimensão como um valor em seus discursos e atos.

A representação é um fato social que contribui, ele mesmo, para constituir o que representa. Entretanto, a “veracidade” dessa representação específica que aqui tratamos, a *singularidade individual* e seu corolário, a *autenticidade* das obras, está mais nas convenções, nos códigos consentidos que variam com as circunstâncias históricas e sociais do próprio universo artístico, transformando os critérios de qualificação dos atores e das instituições, do que propriamente na “realidade absoluta” do fenômeno representado. Como uma síntese criadora, a representação é sempre parcial em relação à realidade e, apesar de manter relação com seu substrato, pode lhe ser independente e criar novas representações.

É em parte no recurso a essas representações que o movimento da Reforma Psiquiátrica tem se aliado às manifestações artísticas como forma de reconstruir as representações sobre a “loucura” e o “maluco”⁵. A hipótese que levanto é de que esteja

se dando um processo em parte inverso àquele observado em meados do século XX, quando a categoria dos artistas se beneficiou da noção de *loucura* como artifício retórico em favor da *originalidade*, da *criatividade*, da *excentricidade* e da *singularidade*, fazendo da exceção a norma e da contestação a regra. Enquanto a *loucura* foi a dimensão na qual se apoiou a naturalização da noção de *sensibilidade* que, por sua vez, fundamentou os princípios da arte depois da década de 1950 no Brasil, parece que as manifestações artísticas têm sido as bases para a desnaturalização e/ou glamourização da *loucura* a partir da ênfase nas representações relativas ao artista moderno e à reinscrição dos “malucos” em identidades culturais específicas.

Da representação da representação

No filme *Hollywood Ending* (*Dirigindo no escuro*), de 2002, Woody Allen interpreta o papel de um diretor de cinema, Val Waxman, em uma fase difícil de sua carreira, cujo passado havia sido brilhante. Um dia antes de começar a gravar um novo filme que poderia ser a última chance de reinventar seu sucesso, Waxman se vê acometido de uma cegueira psicossomática. Convencido por seu agente a driblar a situação, os dois conseguem a cumplicidade do tradutor que ajudaria Waxman a trabalhar com o *camera-man*, um chinês que não falava inglês. Assim, Waxman, seu agente e o tradutor, um estudante de administração de empresas, eram os únicos cientes daquela situação.

Durante a filmagem, o tradutor procurou interpretar o que se passava em frente às câmeras para que Val Waxman pudesse simular seu trabalho de direção. Questionado por Waxman sobre o resultado desse processo, seu tradutor atribuiu-

lhe uma intencionalidade ambígua definida como “caos randômico”, apesar de confessar não perceber impacto dramático no material até então filmado. Uma jornalista que acompanhava a filmagem e ignorava a cegueira do diretor, mesmo sem compreender a lógica, definiu o material como incoerente, não convencional, excêntrico e genial, nessa ordem de enunciação.

Ao ser lançado no mercado norte americano, o filme foi desdenhado pelo público. Na França, entretanto, foi consagrado como o melhor filme americano dos últimos cinquenta anos. Tendo reconquistado sua consagração, Val Waxman explicita os valores antinômicos que participam do léxico das representações do artista criador: “*aqui [na América] eu sou um vagabundo, lá um gênio*”.

Por um lado, Woody Allen brinca com a relação entre representação e realidade, ao interpretar o papel de um diretor que dirige sua própria interpretação: um filme que ironiza as representações sobre a arte cinematográfica e o papel do diretor como criador original. Por outro, ironiza a representação do gosto norte americano e francês em relação à arte, em geral e ao cinema, em particular: a incoerência podendo ser classificada como lixo ou arte, dependendo do sistema de valores a partir do qual se classifica a produção artística, se a convenção é o cânone ou a ruptura, respectivamente. Entretanto, para os fins do presente ensaio, interessam-nos as qualificações atribuídas ao produtor artístico, no caso Val Waxman, que explicitam os extremos aos quais o criador original está sujeito no processo de reconhecimento, que pode acontecer durante sua vida ou na posteridade: vagabundo ou gênio.

As representações da singularidade se tornaram familiares através de um sistema de valores

coerentes que se apresentam desde o artista “fora do comum”⁶ até a institucionalização da transgressão própria à arte contemporânea, representados em sua forma inicial através dos estereótipos da boemia⁷, na França, do início do século XIX: sendo os dois lados dessa moeda, boemia/vagabundagem/marginalidade e genialidade criadora. Por um lado, a genialidade é relacionada ao não convencional, ao excêntrico, à ruptura com a norma, à inovação contra a reprodução de modelos; por outro, faz parte desse processo de consagração da genialidade do criador moderno o momento anterior de indiferença, em relação a seu trabalho, até que, reconhecido pelo círculo de pares, se estabeleça uma disputa pela ruptura do sistema de valores vigentes.

Nessa seqüência (não necessariamente linear), o campo todo se reorganiza com a instauração de novos critérios de aferição que consagram o criador pelo estabelecimento de uma excelência ‘absoluta’ comparada de forma distintiva, isto é, pelo negativo. No processo que pode culminar com o reconhecimento do artista, antes da consagração o trabalho não convencional executado pode ser usado para desqualificar como marginal, vagabundo aquele que mais tarde será reavaliado como genial. É no embate para defender ou atacar o novo sistema que se reorganizam os atores sociais dentro do campo artístico.

O marginal e o gênio são, assim, as duas faces do artista moderno, cujo mito fundador pode ser identificado na representação romântica da primeira metade do século XIX, como mostra Honoré de Balzac, em seu livro *Le Chef d'oeuvre inconnu* (A obra-prima desconhecida), publicado em 1831. Primeiro romance na literatura francesa a ter como tema central a criação e como protagonista um pintor, o livro de Balzac foi tão comentado que

chegou a ser classificado como “catecismo estético” (HEINICH, 2005: 21), por falar não somente do estatuto da criação, mas de todo o sistema de valores que são colocados em jogo na França, no período pós-revolucionário.

No livro de Balzac, a trama ocorre em 1612 numa contraposição entre o pintor Nicholas Poussin⁸ e seu mestre, Edouard Frenhofer. Na comparação entre os dois, os valores atribuídos à arte e ao artista são explicitados através das distintas atitudes que os dois protagonistas têm em relação à pintura e sua relação com outras dimensões sociais. Poussin sacrifica seu amor por uma mulher, exigindo que ela se exponha, posando nua para Frenhofer em troca de seus ensinamentos, enquanto o mestre se suicida diante do fracasso da tentativa de alcançar a perfeição na representação de uma mulher: ao buscar na arte uma imitação da natureza na representação perfeita da mulher, o mestre do passado perdeu sua arte e se perdeu, enquanto Poussin, sacrificando a mulher à sua arte, perdeu seu amor, mas ganhou a posteridade (HEINICH, 2005).

O livro explicita os dois regimes de valores que se contrapõem na arte moderna: a arte como uma aprendizagem artesanal e domínio técnico e o *dom* como uma espécie de transmissão pela iniciação. Nesse segundo regime, o artista se torna a arte em pessoa, e a obra de arte é tomada como produto da convulsão criadora, somente para os eleitos e singularizada, muitas vezes, pela loucura (Vincent Van Gogh sendo, talvez, o caso mais exemplar – HEINICH, 1991).

Em meados do século XX, o estabelecimento de um campo internacional de debates sobre arte moderna e de uma rede de instituições – museus de arte moderna, bienais e associações internacionais de museus, de críticos e de historiadores da arte – somados ao contexto sócio-político,

levou a uma revisão da idéia de autonomia da arte, engendrando a reafirmação da *singularidade* e da *autenticidade* como valores preponderantes para a avaliação do fenômeno artístico. Essa revisão axiológica foi acompanhada por diversos atores sociais brasileiros que trouxeram as questões que permeavam os debates relativos ao fenômeno artístico na Europa e EUA, tomando-as como ponto de partida para refletir sobre o que ocorria na produção artística nacional.

Mário Pedrosa foi um dos atores mais destacados nesse processo. Além do capital social acumulado ao longo de sua trajetória, Pedrosa teve forte presença na cena artística brasileira nesse período, participou da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), na qual críticos de diversos países estavam revendo a axiologia artística em voga e o próprio papel da crítica de arte; foi membro também da seção nacional dessa mesma instituição, e seu interesse em questões políticas o tornava um ator privilegiado para argumentar contra critérios morais implícitos nos modelos culturalista e político-econômico de qualificação da produção artística.

De volta ao Rio de Janeiro, em 1945, após um exílio de sete anos na França e nos EUA, Mário Pedrosa trouxe em sua bagagem uma nova perspectiva de apreciação e discurso sobre arte: uma crítica ancorada no conteúdo e não no sujeito da obra, e uma escrita marcada pelo interesse na forma e não no assunto do quadro. Marcou com suas críticas um rompimento com os juízos de gosto estabelecidos, substituindo o regime cuja característica era o respeito aos valores da aprendizagem e da moral pelos valores da inovação, da raridade e da criação individualizada. Abriu caminho para o que mais tarde veio a ser classificado no Brasil como arte contemporânea, um novo critério de julgamento estético,

cujas lógicas da distinção acionava um sistema de valorização que converteu aos poucos o desvio em princípio de excelência.

Essa transformação foi devedora, em grande medida, do debate travado a partir de formas de representação pictórica específicas, tendo o estilo figurativo sido tomado como a representação dos valores contra os quais o estilo abstrato de representação se constituiu como forma expressiva representativa do regime de singularidade.

Loucura e sensibilidade

A relação entre *sensibilidade* e *loucura* foi um dos recursos fundamentais para o processo de transformação da axiologia que fundamentava o fenômeno artístico em meados do século XX. Foi importante o contato de Pedrosa com o Ateliê de Pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional (STO) do Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, sob a direção de Nise da Silveira, reunindo artistas, críticos de arte, médicos e pacientes psiquiátricos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (hoje Instituto Nise da Silveira). A relação entre arte e loucura não era nova. Qorpo Santo (1829-1883) e Machado de Assis (1839-1908) haviam, no século XIX, tomado o desatino como tema literário, na tentativa de compreender o fenômeno. Entretanto, ainda não havia uma *episteme*, um conjunto de conceitos e noções capaz de articular arte e loucura.

Na virada do século XIX para o XX “o campo da Psiquiatria ocupou um lugar importante na mediação entre os estudos de Psicologia e os estéticos, fornecendo material abundante de casos clínicos” (ANDRIOLO, 2006: 44). A emergência do discurso psicanalítico havia possibilitado a incorporação da idéia de *inconsciente* manifesta nas

expressões artísticas por parte do meio científico, assim como artístico. A utilização das artes plásticas como forma de compreender a expressão dos “malucos”, ainda denominados alienados, pode ser remontada aos trabalhos de Osório César, no Hospital do Juqueri, em São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930⁹.

Osório César começou, sistematicamente, a colecionar, catalogar e analisar os desenhos dos internos do Hospital Psiquiátrico, vendo nessas produções, além de expressões psicopatológicas da loucura, semelhança com o que os artistas modernos estavam produzindo. As experiências com manifestações artísticas apareciam como contraponto à laborterapia, isto é, a ênfase no trabalho como meio de tratamento. Ainda assim, na década de 1940, quando começaram a se desenvolver outras técnicas terapêuticas no Centro Psiquiátrico Nacional, a terapia ocupacional era vista como mais uma forma de contribuir para a economia hospitalar e os eletrochoques e as lobotomias eram práticas correntes.

Assim, somente a partir de meados do século XX é que essa aliança (arte, psiquiatria e psicanálise) começou a ganhar reconhecimento através, principalmente, do trabalho de Nise da Silveira que assumiu, a partir da década de 1940, um novo paradigma psiquiátrico e teve como aliado o discurso da arte moderna, principalmente na voz do crítico de arte Mário Pedrosa. Após a Segunda Guerra, o contexto sócio-político propiciava a reformulação axiológica do fenômeno artístico e a mudança nos paradigmas da prática psiquiátrica, que se associaria cada vez mais aos conhecimentos psicanalíticos. É nesse contexto também que surgiram, na Itália, as discussões e ações que resultaram, mais tarde, no movimento da Reforma Psiquiátrica.

O STO, coordenado pelo artista plástico Almir Mavignier, deve grande parte da visibilidade conquistada ao uso que Mário Pedrosa fez daquelas experiências para desenvolver suas teorias a respeito da arte moderna. Durante o ano de 1948, Pedrosa coordenou um grupo de artistas constituído principalmente por Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitório e Geraldo de Barros que discutia semanalmente sobre arte, com base nas experiências do STO (VILLAS BÔAS, 2008). Ao longo da década de 1950, a contribuição de Pedrosa na reformulação axiológica do fenômeno artístico esteve intimamente relacionada àquelas discussões.

A idéia da *criatividade* passou a ser enfatizada como uma dimensão da subjetividade que se opunha às regras de representação pictóricas (técnicas e temáticas) que ainda vigoravam no final da década de 1940. Essa noção, discutida por Pedrosa a partir dos “malucos” (“alienados” era a categoria utilizada na época) e das crianças, principalmente, era identificada com a distância da consciência e dos conhecimentos prévios, como uma dimensão naturalizada do *dom*. Enquanto a psicanálise atribuía cientificidade à arte moderna e aos valores que eram redefinidos, a religião fornecia o modelo da interioridade, da subjetividade e das emoções, expresso em termos como, vocação, inspiração, criação, discípulo, revelação, culto (a algum artista ou estilo), *dom*, que constituíam parte do léxico artístico moderno. A diferença de atitude do artista moderno, responsável por uma “revolução de valores”, estava em recriar o mundo, ou criar um mundo próprio a partir de uma “realidade subjetiva”, de sua *sensibilidade*.

A *sensibilidade* podia ser encontrada em qualquer pessoa e a arte era uma maneira de

emprestar “*forma aos sentimentos e imagens do eu profundo*” (PEDROSA, 1947: 54, ênfase no original). Dessa maneira, cada indivíduo era considerado como “*um sistema psíquico à parte, e também uma organização plástica e formal em potência*” (*idem*). Era, em certa medida, essa naturalização do *processo criativo* como algo intrínseco à espécie humana, parte de sua constituição biológica (os “sentidos” como um mecanismo de articulação do indivíduo com o mundo natural e as relações humanas), que permitia a Pedrosa unir “loucos”, “crianças”, “selvagens”, “analfabetos” e “artistas” em uma mesma classe, a de criadores. Essa nova classe de atores sociais era delimitada por uma sensibilidade específica, naturalizada nos processos de percepção.

A “primitividade”, representada pelo desatino, na sua relação com a arte passou pela idéia de uma redenção da exacerbação da racionalidade moderna. Não se tratava mais de civilizar os “alienados” (como havia sido no início do século XX – DUARTE, 2000), mas de utilizar os discursos do rompimento com as normas para transformar a loucura, e a arte, em possíveis redentoras dos “males da civilização”. Pedrosa construía, assim, a arte como uma dimensão social na qual a irracionalidade podia, e até devia, se manifestar como forma de questionar as convenções: a “loucura” foi um dos modelos no qual espelhou o movimento de ruptura com a lógica do mercado vigente e se instituíram no Brasil as representações românticas do artista como um indivíduo singular. A singularidade qualificadora era a fuga da norma como sinônimo de *originalidade, criatividade, autenticidade, excentricidade*. A alienação se tornava um artifício retórico em favor desses valores.

A crítica à racionalidade encontrava na relação entre arte, psiquiatria e psicanálise uma

forma de questionar as fronteiras da normalidade, da lógica e do sentido. Partindo da noção de um rompimento, por parte dos loucos, com as regras sociais, e de um vínculo ainda por ser estabelecido com essas normas, por parte das crianças, o desvio era instituído em norma contra a temática expressa, a lógica da carreira artística e a comunicabilidade da obra. Retirava-se também a ênfase no produto final, a obra de arte, colocando-a no processo de criação. A infância e a loucura eram parte importante do processo de rompimento com a lógica de uma “realidade objetiva”¹⁰.

A defesa ao mesmo tempo da arte “infantil”, “primitiva”, dos “loucos” e de “vanguarda”, dava a impressão a Pedrosa de que havia uma dimensão revolucionária naquele fenômeno social por ultrapassar fronteiras temporais, sociais, etc. (ARANTES, 1991). O primordial, o primitivo, o original, que passara a ser referência ao ideal de uma totalidade considerada perdida no “materialismo” moderno, era estendido agora a uma distância compreendida além do cronológico (a diferença colocada em uma linha evolutiva), também em termos de desvio (alienação mental, marginalidade etc.) e ontologia (infância). A criação era tomada como forma de resgate desse primitivo, e o desatino o lócus de uma criação desvinculada da razão, do sentido e das normas, e ancorada na noção de *sensibilidade*.

Como uma dimensão interior, a *sensibilidade* era a naturalização de atributos diferenciais a partir dos quais era possível identificar os *criadores* como uma nova classe de seres humanos. Assim definida, essa categoria de atores não estava relacionada aos pertencimentos coletivos tradicionais: teoricamente, qualquer um, independente de etnia, nacionalidade, faixa etária,

condição econômica e condição psíquica podia ser reinscrito na trama social, a partir desse atributo considerado inato. A psiquiatria e a psicanálise ao mesmo tempo legitimavam esse *dom* “natural” dos *criadores* e contribuíam para instituir a arte como dimensão social na qual a irracionalidade era aceita e mesmo estimulada.

Assim, a categoria *moderno* não era somente um juízo de valor inerente ao dado cronológico que se opunha a usado, obsoleto ou antigo. Não era, tampouco, apenas a noção de progresso em termos estilísticos, mas subentendia uma universalidade do fenômeno artístico, a partir das noções de *sensibilidade* e *criatividade* inscritas no corpo¹¹. Se, por um lado, as representações do artista moderno – irregular, intermitente, imprevisível – foram novamente substituídas pela profissionalização do artista contemporâneo – que em um mercado altamente competitivo precisa cumprir os prazos, articular as relações sociais com *marchands*, galeristas, críticos de arte e curadores –, por outro, os valores da criação individual, da *singularidade qualitativa* (SIMMEL, 1971) disseminaram-se para outros domínios. A consagração dos valores atribuídos ao artista pode ser percebida na reivindicação do estatuto de “criador”, por parte de profissões e papéis sociais diferentes.

Criatividade e autenticidade têm se tornado representativas da capacidade dos sujeitos se reinventarem. As imagens relacionadas ao termo *artista* são parte de valores morais vinculadas ao fenômeno artístico: “progressismo”, independência, moral desinteressada, frouxidão das convenções, constituindo quase uma comunidade de limites variáveis. Trata-se de ganhar a vida para “criar” e não de “criar” para ganhar a vida: um modelo de “economia inversa”¹², segundo Bourdieu (1996),

ou, segundo Weber (1968, 1982), uma concepção de viver *para* a arte e não *da* arte, a idéia de ser *chamado* a exercer uma atividade, sem cálculo de interesse, obediência a conveniências ou obrigações (como é apresentado o diretor “genial” no filme de Woody Allen).

Da aliança entre arte e loucura à aliança entre loucura e arte

Em meados da década de 1940, a parceria entre psiquiatria, psicanálise e artes plásticas, representada por Nise da Silveira e Mário Pedrosa, possibilitou transformações no pensamento sobre a arte e o artista, e a conversão de uma produção antes vista estritamente como “material científico” em produção artística:

As inúmeras exposições das obras do acervo, realizadas no Brasil e exterior¹³, a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, a participação de artistas e críticos e a atmosfera cultural em que se desenvolveu essa aventura teórico-prática foram estratégias que colaboraram para que as obras e seus artistas, aos poucos, se desprendessem de sua origem psiquiátrica para fazer seu percurso no universo cultural, contribuindo para a transformação do pensamento sobre o louco e a loucura (LIMA e PELBART, 2007: 725).

Ainda que a experiência desenvolvida no STO tenha produzido uma importante inflexão no pensamento sobre as relações entre arte, loucura e subjetividade, foram necessárias novas condições

para que essa relação passasse a fazer parte de um questionamento (e transformação) mais amplo das instituições psiquiátricas. Não há um consenso quanto ao marco inicial dos debates acerca da inovação da assistência psiquiátrica no Brasil, o que veio a ser denominado mais tarde Reforma Psiquiátrica. Aponta-se por vezes o final da década de 1960 (VENÂNCIO, 1990), por vezes o final da década de 1970 (LEAL, 1999). Entretanto, os autores em geral concordam quanto ao eixo central dos debates: a reivindicação da participação política e o direito à cidadania para os pacientes psiquiátricos, pretendendo abolir as diferenças e oferecendo a todos a liberdade¹⁴ e a possibilidade de se constituírem enquanto sujeitos pelo pleno desenvolvimento das individualidades.

Passava-se a conceber o processo de doença/saúde como parte de um contexto no qual os fatores sociais, tanto quanto os biológicos e os mentais interferiam no bem-estar das pessoas. A atenção deixava de estar centrada em um modelo assistencial – voltado exclusivamente para a internação psiquiátrica, onde não havia a preocupação com as exigências de uma vida social –, e procedia-se à discussão de um modelo de base comunitária, no qual se promovesse a reintegração familiar e social do “maluco”. No entanto, o discurso democratizante do Estado era contraditório com suas práticas. Assim, somente após a redemocratização do país e a participação de setores organizados da sociedade civil foi possível externar o compromisso com questões de ordem social e as relativas à “saúde mental”.

O processo de substituição da internação psiquiátrica foi, assim, iniciado em meados dos anos 1980, com a criação dos Núcleos de Atenção Psicossocial (NAPS) e Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), oferecendo cuidados

intermediários entre o regime ambulatorial e a internação hospitalar. Concomitante a essas discussões e mudanças, em 1982 o crítico de arte Frederico Morais incluiu as obras de Artur Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, desde 1940, na exposição “À Margem da Vida”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bispo do Rosário passou a ser tema de filmes de curta e média-metragens, livros e peças teatrais (CLAUS, 2006). Em 1992, suas obras foram tombadas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro e incorporadas ao acervo do Museu Bispo do Rosário, à época denominado Museu Nise da Silveira.

A visibilidade do trabalho de Bispo do Rosário contribuiu para que as atenções dos profissionais do campo da “saúde mental” se voltassem novamente para as manifestações artísticas e culturais como mais um recurso nesse processo de Reforma. Na busca de novas formas terapêuticas, as manifestações artísticas apresentavam-se como meio para a tematização das oposições saúde e doença, normal e patológico, loucura e sanidade.

Em 2001, um importante passo foi dado para consolidação da Reforma Psiquiátrica: a aprovação da Lei Federal nº 10.216, a lei Paulo Delgado, que preconiza a redução progressiva dos leitos psiquiátricos, a qualificação, a expansão e o fortalecimento da rede extra-hospitalar – CAPS, Serviços Residenciais Terapêuticos, Centros de Convivência e Cultura e os leitos de atenção integral em Hospitais Gerais. Essas instituições visavam substituir as internações e ampliar as práticas de intervenção nas redes sociais locais onde habitam os “malucos” e aumentar seu campo de trocas sociais.

É nesse contexto que se insere minha participação no campo da saúde mental, iniciada na segunda metade de 2008, com a aprovação do projeto

É feito de papel, apresentado para a PETROBRÁS, para trabalhar com a produção de objetos de papel machê na rede de CAPS da cidade do Rio de Janeiro. A proposta de escrever o projeto me foi apresentada por uma psicóloga que trabalha no Instituto Franco Basaglia, uma ONG voltada para a luta antimanicomial. Sua participação é principalmente na elaboração de projetos voltados para manifestações artísticas na rede de saúde mental. Com a aprovação do referido projeto, passei a participar de uma rede de atividades dentro do campo amplo da saúde mental, que incluiu hospitais psiquiátricos [Institutos Philippe Pinel (IPP) e Nise da Silveira], o Instituto Franco Basaglia (IFB), o CAPS Clarice Lispector e diversas atividades artísticas desenvolvidas em seus espaços físicos ou através de alianças com outras entidades relacionadas à grande área dos saberes psi: Papel Pinel¹⁵, Coletivo Carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*, Loucura Suburbana, Cordão Carnavalesco Bibitantã¹⁶, Harmonia Enlouquece¹⁷, Sistema Nervoso Alterado¹⁸, Alice, prepara o gato!¹⁹, No Centro da Vida²⁰.

Todos os projetos são voltados para atividades artísticas, cada um com modos de funcionamento, fundamentos ideológicos e formas distintas de participação e articulação, entre usuários, familiares e técnicos da rede. Diversas dessas atividades foram premiadas pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro (coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*) ou pelo Ministério da Cultura (prêmio Mais Cultura, para o coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*, para o *Loucura Suburbana* e para o projeto *Alice, prepara o gato!* e Ponto de Cultura para o *Loucura Suburbana* e *Alice, prepara o gato!*). Após a premiação de diversas atividades culturais da área de saúde pelo projeto Mais Cultura, o Ministério da Cultura reuniu os

representantes das entidades ganhadoras do prêmio para refletirem sobre uma linha política de editais culturais específicos para essa grande área da qual participa a saúde mental.

A utilização das manifestações artísticas no tratamento psiquiátrico é hoje um fato social. Pesquisas sobre diversos aspectos do fenômeno têm sido produzidas (XISTO, 2009; BEZERRA e OLIVEIRA, 2002; LIMA e PELBART, 2007) e já surgiu um primeiro edital específico para contemplar essa aliança (prêmio cultural Loucos pela Diversidade²¹). O projeto político dos militantes da RP visa, em parte, a transformação do estigma do “louco”, portanto uma mudança no estatuto dessa categoria. Nesse sentido, a unidade implícita na representação da loucura deveria ser substituída por uma diversidade, em grande medida amparada na produção artística e unificada em torno de uma identidade cultural²² e não sintomática/etiológica.

Ainda que o campo da saúde mental no Brasil “abrigue”, hoje, diferentes concepções acerca de qual o sistema ideal para tratar as pessoas que têm transtornos mentais graves, diversas (ou todas) essas vertentes concebem as manifestações artísticas como recurso terapêutico e/ou de construção de identidades. Nessa fase inicial da pesquisa, tive contato mais próximo com os eventos relacionados ao carnaval, principalmente do coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*. Entretanto, algumas referências serão feitas também a situações observadas em outros contextos.

***Tô maluco, mas tô em obra!*²³**

A “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Pessoas em Sofrimento Mental e em Situações de Risco Social”

foi parte de um seminário cujo objetivo era “Criar uma agenda nacional para discutir o papel da cultura na humanização do tratamento psiquiátrico no Brasil” (MinC, 2008). Assim, os projetos culturais desenvolvidos dentro da rede de saúde mental buscam relações com as histórias locais onde estão situadas as unidades de atenção psicossocial, nas quais esses projetos irão atuar,²⁴ e uma abertura para os moradores locais, na intenção de integrar ao cotidiano dessas unidades a vizinhança local.

Nesse processo de construção de estratégias de inserção social através das atividades culturais, os projetos que lidam com formas de expressão da criação artística, facilitam o surgimento de uma série de situações, nas quais as ações dos participantes podem ser inscritas também em um regime de valores relacionados às dimensões da criatividade e da sensibilidade. Um bloco carnavalesco, por exemplo, condensa uma série de atividades artísticas, a começar pelo nome. Nesse sentido, a irreverência do carnaval torna-se mais uma aliada. O nome do bloco *Tá pirando, pirado, pirou!*, por exemplo, foi escolhido em uma assembléia da qual participaram usuários dos serviços, familiares e técnicos do IPP, do IPUB e do IFB. A primeira sugestão, que ganhou o concurso, partiu de um usuário do Pinel. Sua justificativa foi usada nos releases do bloco como forma de explicar o nome, mas também de marcar uma posição no campo da Reforma Psiquiátrica, no sentido de repensar o lugar da loucura na sociedade: “*A gente tem que ser ousado e pretensioso. Não vamos fazer uma festa de carnaval apenas pra quem já pirou, vamos pra rua brincar com quem tá pirando!*” (release do bloco, 2005). No entanto, é a criatividade/sensibilidade/singularidade, como sinônimo de estilo, valor de distinção, que destaca esse “maluco” da homogeneidade enganadora da categoria louco:

de louco, paciente ou usuário, passa a ser o criador do nome do bloco. Mesmo o anonimato dessas pessoas, em um trabalho acadêmico, carece reflexão, pois, como *criadores* seus nomes aparecem nos créditos das atividades dos eventos e é justamente essa aliança com as manifestações artísticas que permite uma reconfiguração identitária²⁵.

Assim como o nome do bloco, uma série de outras ações necessárias para que o carnaval aconteça, a cada ano, podem ser classificadas como atividades criativas. A música, por exemplo, envolve a escolha do enredo, o concurso dos sambas, assim como a interpretação do samba vencedor, no dia do desfile. Todo ano, a mãe do intérprete oficial do bloco acompanha, orgulhosa, o filho ao longo da Avenida Pasteur, em Botafogo.

No desfile, a “*Stultifera Navis*”²⁶, misto de carro de som e carro alegórico, traz uma fantasia com as cores do bloco, laranja, azul e verde. O responsável pela criação das “fantasias” que transformam o carro de som em uma alegoria, fez do carro, em 2009, uma nave espacial para o enredo “Água e vida em Marte”. As camisetas do bloco são sempre feitas por um paciente do Pinel, que criou dois personagens: a Madame “Bondão”, uma mulher, com nádegas fartas, que representam o morro do Pão-de-Açúcar com o bondinho no biquíni e um rapaz, de pandeiro na mão, que representa o malandro carioca, enfeitam todos os anos as camisetas, vendidas como um dos recursos de arrecadação de verbas para sustentar o projeto e divulgar os patrocinadores²⁷. O criador desses personagens criou também a logomarca do Papel Pinel e diversas ilustrações que decoram os artigos produzidos na oficina de reciclagem de papel e objetos artesanais.

No começo de abril, de 2009, houve um encontro entre o coletivo carnavalesco *Tá pirando*,

pirado, pirou! e o cordão *Bibitantã*. Cada um apresentou seu trabalho, discutiu suas semelhanças e diferenças e falou de seus sucessos e dificuldades. Como o cordão é de São Paulo, vieram somente técnicos, mas do bloco carioca, compareceram também usuários do IPP e alguns familiares, que participam ativamente do bloco.

Nesses debates, diversas fronteiras foram questionadas: discutiu-se, por exemplo, se os blocos deveriam estar atrelados aos serviços de saúde mental, ou se deveriam ser apenas “movimentos culturais”. Estavam em questão nesse tema, principalmente: 1) a separação entre o espaço da clínica, ou a arte como terapia, e o espaço da arte propriamente e 2) as formas de institucionalização desses blocos (transformar os blocos em Associação ou ONG; continuar dentro dos serviços de saúde mental ou sair de lá). Questionava-se, assim, se o distanciamento do espaço da loucura tornaria mais fácil a execução das idéias, em última instância, se o distanciamento do próprio conceito de loucura não seria um caminho na aliança com o tratamento.

Entretanto, chegou-se à conclusão de que estar fora do espaço físico, sair das instituições de tratamento psiquiátrico, não significava, necessariamente, estar simbolicamente fora do campo da saúde mental. Discutiu-se o fato de os usuários serem marcados por um estigma e a possibilidade desses projetos serem uma forma de romper com essas representações, usando a arte como recurso. Foi nessa hora que um dos “malucos”, membro do *Tá pirando, pirado, pirou!*, tomou a palavra:

(...) *meu lado artístico enrustido que me deu a oportunidade de botar para fora. É um dom, né?! Todo artista é um dom. Tô descobrindo gradativamente, já venho descobrindo nas minhas palhaçadas. (...) Ser o bobo da corte. (...) Mas para isso tem que ter uma certa condição*”²⁸. Paciente desde 1980, ele esteve

em diversas outras instituições. Chegou a falar dos tratamentos desumanos que recebeu: “*passsei por vários lugares. Comi o pão que o diabo amassou. Choque elétrico, o diabo. A mente calada, mas o corpo sofrendo*”. E da sua condição social: “*A sociedade é que me reprimia. Vim como retirante do nordeste, minha mãe analfabeta. Me colocou no colégio interno. Essa foi a base da minha formação*”. Nesses projetos, ele e os outros usuários saem da condição estrita de pacientes. Entretanto, os “malucos” não são os únicos a terem suas identidades revistas a partir desses projetos.

Os técnicos também reconstróem suas auto-representações em meio à participação nessas atividades culturais. Daí a fala de uma das técnicas do *Bibitantã*: “com esse projeto, estamos descobrindo que todos somos artistas”. A linha de separação entre diversão e trabalho se torna turva nesse tipo de evento. Com o envolvimento no carnaval da cidade, tanto os técnicos, como as instituições da saúde mental deixam de ser somente instituições de tratamento para tornarem-se também espaços de produção e formação cultural. Criam-se redes nas quais participam diversas instituições, da saúde mental e outras, assim como artistas de diversas formações. E o processo de criação culmina com um espetáculo de cores, sons e alegria.

No desfile do bloco *Loucura Suburbana*, na semana anterior ao carnaval, esse ápice se expressava no rosto dos pacientes. Algumas horas antes do desfile, o barracão onde ficam guardadas as fantasias doadas ao longo dos anos por foliões que desfilaram em escolas de samba torna-se o palco de uma festa à parte. Os pacientes (ou os “clientes”, como preferem os técnicos dessa instituição) se apresentam para escolher as fantasias com as quais vão desfilar. Raramente se têm fantasias completas. Saem,

assim, quase todos com vestimentas multicolors e com cada parte com um estilo distinto. O bloco *Loucura Suburbana* se concentra para fazer seu desfile dentro do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, no Engenho de Dentro. A bateria se prepara, a letra do samba é distribuída: invariavelmente fala-se da doutora Nise da Silveira. Todos cantam juntos. Abrem-se os portões do hospital: saem cadeirantes, pacientes acompanhados de seus técnicos de referência, familiares e foliões vizinhos do complexo hospitalar e de outros lugares.

Voltando ao encontro com o *Bibitantã*, um “maluco” expressa com clareza incômoda o que às vezes pode acontecer: “é uma faca de dois gumes a doença mental. Quando o doente toma ciência da doença dele, ele pode tirar proveito disso aí...”. Os técnicos dos dois projetos retrucam: “não queremos usar a inclusão social como moeda de troca”. Mas também já foi possível ouvir sem muito pudor de um organizador de outro evento o quanto “as pessoas gostam, né, de ver os pacientes participando”. É quando o significado de organizar um espetáculo como esse parece ser maior para a consagração de quem o realiza, do que um compromisso com a idéia de Reforma Psiquiátrica ou de terapêutica.

Aparece aí uma parte da divisão do campo da saúde mental, daqueles que estão mais preocupados com a manutenção do *status quo*, do que em pensar novas estratégias de tratamento psiquiátrico. O debate sobre a Reforma que parece mais produtivo talvez seja o que se desenrola entre aqueles que não abrem mão dos desenvolvimentos da biomédica e psicanalítica, mas que isso venha junto com a construção de redes de pertencimento desses usuários, que ultrapassem o campo dos saberes psi como estratégias para a garantia de eficácia desses tratamentos. Para tanto, as manifestações artísticas

e as festas populares têm sido uma das formas de tentar resolver algumas questões, sem abrir mão do cuidado terapêutico (que inclui, quando necessário, medicamentos). É pensar a relação entre natureza e cultura como interconectadas, mutuamente influentes e influenciáveis.

Considerações finais

Foi possível perceber nesta investigação que não há um objetivo único no uso das manifestações artísticas como parte do tratamento terapêutico, ou mesmo como recurso político na Reforma Psiquiátrica. Entretanto, a possibilidade de incorporação desses mecanismos atualmente é corolário de um sistema de valores estabelecido, em grande medida, na década de 1950, na relação entre psiquiatria, psicanálise e arte moderna. É, em parte, fundado na concepção da criatividade como um valor que relativiza a relação com o tempo e a produtividade, valoriza a singularidade individual, reforça e constrói identidades culturais, que grupos de intelectuais e técnicos da rede de saúde mental no Brasil têm estabelecido as manifestações artísticas como forma de atribuição de novos sentidos ao fenômeno da loucura e de ênfase na subjetividade dos pacientes. Reconhece-se que o “transtorno mental” não se restringe ao campo psi e que, portanto, as mudanças não devem ser exclusivamente técnicas e restritas ao espaço da clínica (SANTOS *et al.*, 2000).

Em 1946, na subcomissão encarregada de organizar o *Unesco Month* (evento que incluía diversas apresentações de teatro, música, dança e artes plásticas), da primeira sessão da primeira *Conferência Geral* da UNESCO, seu diretor anunciava o valor atribuído às artes: “no caso das artes por outro lado, o acento estará fortemente

sobre a diversidade, pois cada região, cada povo, tem uma cultura artística que lhe é própria, que possui raízes históricas e que leva a marca das influências geográficas particulares” (UNESCO, 1946: 10). Às manifestações artísticas (folclore, teatro, música, cinema e também artes plásticas e o artista individual) atribuía-se uma função contraditória em relação ao nacionalismo. Enquanto nas outras dimensões sociais a identidade nacional exacerbada era rejeitada como geradora de conflitos, à atividade criativa era atribuída a função social de construção e afirmação de identidades coletivas e manutenção da diversidade.

Naquele contexto, essas questões eram pensadas majoritariamente em termos das nações de fora da Europa ocidental e de minorias étnicas. Entretanto, em 2001 a UNESCO adotou a “Declaração universal sobre a diversidade cultural” (UNESCO, 2001), incorporando à noção abstrata de humanidade os particularismos que deram origem à própria noção de cultura nas Ciências Sociais. Essa declaração foi ratificada pelo Brasil que criou a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural no âmbito do Ministério da Cultura, em 2004. Esses dois eventos, de dimensões e significados distintos, deram ensejo a uma linha de atuação específica na Reforma Psiquiátrica.

Em 2006, o primeiro Fórum Internacional de Saúde Coletiva, Saúde Mental e Direitos Humanos que teve lugar em Buenos Aires, propiciou a interlocução política da reforma psiquiátrica com os movimentos sociais envolvidos na defesa da diversidade cultural, étnica, política e social. No segundo Fórum, em 2008, a programação cultural, organizada pelo projeto *Loucos pela Diversidade* (uma parceria entre o Ministério da Cultura e Escola Nacional de Saúde Pública, ENSP/FIOCRUZ)

apresentou-se como uma nova forma de pensar e fazer as políticas de saúde mental e a participação social, principalmente dos usuários, de pensar e fazer a intervenção cultural, transformando o imaginário social sobre a loucura, a partir da noção de diversidade (AMARANTE, 2009). O nome do projeto, *Loucos pela Diversidade*, foi sugerido pelo então secretário da identidade e diversidade cultural, Sérgio Mamberti e o prêmio que daí sairia, em 2009, foi uma parceria entre o Ministério da Cultura, por intermédio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID), o Ministério da Saúde, representado pela Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), e a Caixa Econômica Federal.

Nos processos contemporâneos de reconfiguração de identidades através do recurso às manifestações artísticas, a apropriação dos valores associados às representações sobre a produção e o produtor artístico se dá entre todas as categorias sociais: pacientes, familiares, técnicos e todos aqueles que se envolvem com as atividades. Constrói-se um sistema de representações e valores aos quais as pessoas que dele se aproximam assumem papéis que, mesmo diferenciados, acabam todos tendo relação com as representações relativas ao campo artístico. Reconfiguram-se, assim, ao menos em parte, as representações relacionadas à loucura.

Por oposição às tentativas de organizar, entender, conhecer e dominar o mundo, o louco é o estranho, o incontrolável, o incognoscível, o trágico. Assim, as acepções que ligam a loucura à falta de razão apresentam as pessoas com transtornos mentais como ameaçadoras. Ambas as representações, da saúde mental e da arte, se constituem de valores antagônicos que podem ser acionados em situações diversas. Entretanto, o artista tem certa liberdade para escolher aquela que

lhe convém. E, no que concerne ao “maluco”, ao “louco”, essa escolha é atribuição dos outros. O que parece pautar, em última instância, é o estigma.

É isso o que podemos perceber no relato de uma psicóloga: saindo de um evento sobre saúde mental, essa técnica (que me fez o relato) e um paciente, ambos militantes da Reforma Psiquiátrica, voltavam de ônibus. De repente, uma confusão se armou nos bancos da frente do ônibus e os dois levantaram a cabeça para tentar entender o que estava havendo. A técnica perguntou o que houve e o rapaz respondeu: “deve ser um **paciente**”. Ao que ela retrucou: “não, não, acho que é só um **passageiro**”.

O estigma é tão internalizado que, mesmo dois militantes, em uma situação inesperada separaram *pacientes* de *passageiros*. Além da separação categórica entre “normais” e “anormais”, havia também a separação qualificadora de paciente como condição definitiva, não passageira. Em outras palavras, para o “louco” não há a possibilidade de manipulação de identidade; nunca estão livres do estigma de uma “identidade deteriorada” (GOFFMAN, 1985, 1988), isto é, sua condição de usuários do serviço de saúde mental.

Na arte, por sua vez, a representação da loucura é glamorosa. Foi assim que um músico reconhecido – que faz trabalhos voluntários na saúde mental – relatou, com certo orgulho, o fato de que também ouve vozes e que é através delas que resolve algumas questões com os pacientes com os quais lida em seu trabalho voluntário. Esse músico contou a história de um paciente que aprendeu a usar as vozes que ouve para criar versos. O paciente ofereceu ao músico um desses versos para ser musicado e pediu que o ritmo fosse de rock. O músico disse que depois de ler, quem definiria o ritmo seriam “suas vozes”.

Entre os artistas, prevalece a outra dimensão da loucura, aquela da exuberância, da extravagância, da excentricidade, do vigor, da genialidade, da poesia, da paixão, da travessura, do fora do comum, do extraordinário. Ainda que para a palavra *loucura* o dicionário apresente ambas as acepções – aquelas já descritas aqui, relacionadas ao desgoverno, assim como essas, relacionadas ao extraordinário –, a metáfora que prevalece em relação à loucura é a expressa pelo primeiro conjunto de palavras. É, em parte, na transformação do estigma do trágico em metáfora da extravagância que a aliança da Reforma Psiquiátrica com as manifestações artísticas parece estar apostando.

Se, em meados do século XX, na aliança com a psiquiatria, a arte se apropriou de conceitos da psicanálise, atualmente, psicanalistas, psicólogos e psiquiatras envolvidos com a Reforma Psiquiátrica se remetem aos valores da arte moderna na tentativa de valorizar a dimensão da subjetividade no questionamento aos rótulos da loucura. Na comparação entre esses dois contextos de aliança, ainda que levemos em conta a irredutibilidade à ordem do discurso (FOUCAULT, 1971), podemos perceber como as representações relativas à criação artística também interagem na construção dos fatos sociais por fazerem falar e escrever.

Notas

- ¹ Por “estatuto” compreendemos, com Nathalie Heinich (2005), tanto a situação real, como o papel imaginário e o lugar simbólico ocupado pelo criador nas diferentes épocas históricas.
- ² A noção de grandeza (BOLTANSKI e THÉVENOT, 1991) supõe a possibilidade de uma pluralidade de regimes de valores a partir dos quais os indivíduos podem ser diferencialmente avaliados.
- ³ Nesses modelos, os conceitos de “raça” e de “cultura” foram os instrumentos através dos quais foi compreen-

- dido o relacionamento entre a humanidade, a natureza e os sistemas sociais. O exemplo de Villa-Lobos poderia ser citado, quando em 1929, Mário Pedrosa justificava a *brutalidade* do músico, argumentando que esta se devia ao fato de sua arte obedecer “a imposição de seu meio e de sua raça” (PEDROSA, 1929: 25).
- ⁴ Ao ter se considerado, por exemplo, que em determinado momento a pintura poderia ser uma arma na luta ideológica pela temática expressa. A mensagem política na arte era o que tornaria a arte não “um *passatempo delicioso*”, mas “uma arma”, cujo objetivo seria “alimentar o ódio de classe mais implacável”, realizando, assim, sua “missão social” (PEDROSA, 1933: 56). Pedrosa foi apenas um dos que expressou esse ponto de vista. Assim como em relação ao modelo “culturalista”, Pedrosa seguia uma tendência dominante – em ambos os momentos históricos –, relacionada com posicionamentos políticos e ideológicos.
- ⁵ “Usuário” dos serviços de saúde mental, “paciente” psiquiátrico, “doente mental”, “louco”, “psicótico”, “portador de sofrimento psíquico grave” e “cliente” são algumas das terminologias utilizadas para designar usuários dos serviços de saúde mental. Cada uma delas reflete concepções teóricas específicas do fenômeno. Apesar de “louco” ser uma forma de reificar coisas muito diferentes entre si e uma categoria estigmatizada, a loucura é também relativa a uma experiência existencial e histórica mais abrangente (SILVA, 2004) e aquela à qual o “artista” é em geral relacionado. Assim, optei por utilizar alternativamente esse termo, junto com o termo “maluco”, única categoria que ouvi utilizada pelos próprios usuários dos serviços para se auto-referirem.
- ⁶ Rafael, Da Vinci, Michelangelo são artistas “fora do comum” que passaram à posteridade por serem as exceções à norma de uma massa anônima de artesãos que constituíam o *métier* (HEINICH, 1996).
- ⁷ A situação social do pintor boêmio, fora da hierarquia, toca as franjas da escala social, as margens, seja como estas forem definidas. Essa boemia é mais facilmente definível a partir de suas oposições, isto é, em relação a contra o que ela se construía, do que pela positividade. A privação e a falta de regras são determinantes; a pobreza ou a miséria (privação de dinheiro) eram partes do folclore desse estilo de vida; a falta de preocupação com o futuro também era uma das dimensões dessa representação, já que esta era parte de um projeto de carreira regrada, confortável, na direção de uma prosperidade burguesa.
- ⁸ Nicholas Poussin (1594-1665). Nada encontrei sobre Edouard Frenhofer, além das referências ao livro de Balzac e ao filme, que se baseou no livro.
- ⁹ Segundo Andriolo (2003), a tese de conclusão de curso da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, do psiquiatra Silvio Moura, intitulada *Manifestações artísticas nos alienados*, em 1923, é o primeiro texto conhecido no Brasil sobre o tema. Osório César, entretanto, foi quem trabalhou sistematicamente com essa relação, desde seus primeiros escritos, em 1929, quando publicou sua principal obra, *Expressão artística dos alienados (contribuição ao estudo dos símbolos na arte)*, pelas Oficinas Gráficas do Hospital Juquery.
- ¹⁰ O crítico e *attaché* cultural egípcio em Roma propunha, em 1948, construir “um mundo abstrato ao lado do físico” (BEY, 1948: 2).
- ¹¹ Nesse período, as questões relativas à mente eram tratadas como estritamente fisiológicas; daí procedimentos de intervenção como a lobotomia, por exemplo (CASTRO e LIMA, 2007).
- ¹² Um dos corolários desse novo regime de valores foi a inversão temporal que adiava para o futuro, muitas vezes para a posteridade, o reconhecimento econômico do artista; vide novamente a biografia de Van Gogh.
- ¹³ A primeira exposição das obras dos pacientes do STO aconteceu em 1947, no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Diversas outras se sucederam, entre elas, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949 e em 1956, no Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurado em 1952, mostras no 1º Congresso Internacional de Psiquiatria, em Paris, em 1950, e no 2º Congresso Internacional de Psiquiatria, em Zurique, em 1957 e, mais recentemente, na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, e na mostra Redescobrimiento – Brasil + 500, em 2000.
- ¹⁴ A enorme maioria das pessoas diagnosticadas com psicoses eram internadas por longa duração. Muitas vezes, suas famílias não participavam dos tratamentos e elas morriam no hospital em péssimas condições.
- ¹⁵ O projeto se define como uma “fábrica terapêutica, situada no ambulatório do Instituto Municipal Philippe Pinel”. Trata-se de uma oficina de papel artesanal que produz papel reciclado, cartonagem, camisetas e bolsas ilustradas por pacientes do instituto. “É uma griffe diferente” (<http://www.papelpinel.com.br/>), acessado em 18 de junho de 2009.
- ¹⁶ O coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*, o *Loucura Suburbana* e o cordão carnavalesco *Bibitan-tã* são projetos ligados ao carnaval. Os dois primeiros do Rio de Janeiro, o último de São Paulo. O *Tá pirando, pirado, pirou!* não está vinculado a nenhuma instituição específica, mas foi fundado e é mantido por usuários, familiares e técnicos dos serviços de saúde

mental do Instituto Philippe Pinel, do IPUB e do IFB; o *Bibitantã* é uma parceria entre os CAPS Butantã e Itaim Bibi, o CECCO Parque da Previdência (serviços da Secretaria Municipal de Saúde de São Paulo), o Kolombolo Diá Piratininga (grupo cultural que trabalha com a história do samba paulista) e a ONG Sambatã (que trabalha com as noções de samba e cidadania); o *Loucura Suburbana* é uma iniciativa de uma das técnicas do Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira.

¹⁷ O *Harmonia Enlouquece* é um grupo de rock vinculado ao projeto “Convivendo com a Música”, do Centro Psiquiátrico Rio de Janeiro, CPRJ.

¹⁸ O grupo *Sistema Nervoso Alterado* é um dos resultados das oficinas de criação artística que acontecem no Espaço Aberto ao Tempo, serviço de atenção diária do Instituto Nise da Silveira. Reúne usuários do serviço, técnicos e artistas e trabalha com música e performances.

¹⁹ O *Alice, prepara o gato!* está vinculado ao CAPS-AD (álcool e outras drogas) de Niterói e oferece aos pacientes acesso à linguagem audiovisual e à capacitação técnica para realização de filmes.

²⁰ Projeto que aconteceu em cinco, dos 13 CAPS, do Rio de Janeiro. Idealizado e realizado pelo IFB, com o patrocínio da PETROBRÁS, foi um conjunto de oficinas de arte ministradas por artistas consagrados, com a participação de curadores de arte e uma exposição dos trabalhos ao final. Em 2009, o Projeto teve sua terceira edição.

²¹ <http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/25/edital-premio-cultural-loucos-pela-diversidade/> O coletivo carnavalesco *Tã pirando, pirado, pirou!* foi mais uma vez contemplado, junto com outras 54 iniciativas, entre grupos autônomos, pessoas físicas, organizações sem fins lucrativos e instituições públicas (<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/resultado13.pdf>).

²² A noção de *território*, emprestada da geografia humana, estruturante das políticas públicas de saúde mental, tem pautado as ações que tentam aproximar os pacientes de expressões culturais das regiões onde vivem (e se tratam). Os CAPS estão sendo distribuídos em relação à demografia de seus arredores: CAPS I – Serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população entre 20.000 e 70.000 habitantes; CAPS II – Serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população entre 70.000 e 200.000 habitantes; CAPS III – Serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população acima de 200.000 habitantes, com serviço

ambulatorial de atenção contínua, durante 24 horas diariamente, incluindo feriados e finais de semana; CAPS i – Serviço de atenção psicossocial para atendimentos a crianças e adolescentes; CAPS ad – Serviço de atenção psicossocial para atendimento de pacientes com transtornos decorrentes do uso e dependência de substâncias psicoativas. Os pacientes que são ali atendidos são residentes daquela região, daí a vinculação entre *território* e expressões culturais.

²³ Enredo do carnaval 2007 do bloco *Tã Pirando, Pirado, Pirou!* A idéia partiu de uma fala do poeta Jorge Romano, o Joe, usuário do Instituto Philippe Pinel “*não jogue fora sua loucura, ela é real*”, que gerou a frase “*sou maluco, mas tô em obra*”.

²⁴ O CAPS Clarice Lispector, no Engenho de Dentro, por exemplo, busca resgatar a história dos blocos de carnaval e dos sambistas que viviam ou transitavam por aquele bairro na primeira metade do século XX e o cordão Bibitantã busca trabalhar a história do samba paulista.

²⁵ Ainda assim, procurei não mencionar os nomes. Não há um consenso entre os pacientes psiquiátricos, mesmo aqueles que são artistas, de quererem seus nomes vinculados à sua condição psiquiátrica.

²⁶ *Stultifera Navis* foi um poema escrito no século XV, no qual Sebastian Brant fazia o inventário dos vícios morais e pretensões mundanas da época. De todos esses barcos nos quais cada um desses vícios deveria ser isolado, entretanto, parece só ter existido de fato a nau dos loucos. Foucault menciona a loucura e o mar, água e navegação como representando a exclusão do mundo conhecido, o envio do louco para a incerteza de um mundo desconhecido, mas também a instabilidade, o caos move-diço, a morte, o frio, a umidade que predispõem à loucura, a relação entre marinheiros e loucura, a falta das mulheres, cada despedida como potencialmente a última (FOUCAULT, 2004).

²⁷ Não há um patrocínio estável do bloco e, a cada ano, novos contatos têm que ser feitos para que o bloco consiga desfilar. A PETROBRÁS, entretanto, tem até agora contribuído todo ano. Em 2009, o bloco contou com o patrocínio dessa empresa e com dois prêmios, um da Secretaria Estadual de Cultura e outro do Ministério da Cultura que viabilizaram o desfile. Para 2010, o bloco já conta com o prêmio *Loucos pela Diversidade*, que garante o básico para que o desfile aconteça.

²⁸ Esse paciente participou de um programa na TV Pinel onde fazia um palhaço.

Referências bibliográficas

- ANDRIOLO, Arley (2006). O método comparativo na origem da Psicologia da arte. *Psicologia USP*, 2006, 17(2), 43-57.
- ANDRIOLO, Arley (2003). A “psicologia da arte” no olhar de Osório César: leituras e escritos. *Psicologia, ciência e profissão*, v. 23 n. 4, Brasília.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori (1991). *Mário Pedrosa itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta.
- BEZERRA, Daniele Borges e OLIVEIRA, José Menna (2002). A atividade artística como recurso terapêutico em saúde mental. *Boletim da Saúde*, v. 16, n. 2.
- BOLTANSKI, Luc e THÉVENOT, Laurent (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Éditions Galimard.
- BOURDIEU, Pierre [1996 (1992)]. *As Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CASTRO, Eliane Dias de; LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo (2007). “Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira.” *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*, v. 11, n. 22, p. 365-76, mai/ago.
- CLAUS, Marta (2006). Arthur Bispo do Rosário: a criação artística como reorganização de mundo. “Existência e Arte” – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias (2000). Dois regimes históricos das relações da Antropologia com a Psicanálise no Brasil: um estudo de regulação moral da Pessoa. In Amarante, Paulo (org.) - *Ensaio: subjetividade, saúde mental, sociedade*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ.
- FOUCAULT, Michel [2004 (1972)]. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, Michel. 1971. *L'Ordre du discours*, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Éditions Gallimard.
- GOFFMAN, Erving (1988). *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC.
- GOFFMAN, Erving (1985). *Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- HEINICH, Nathalie (1991). *La gloire de Van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris, Klincksieck.
- HEINICH, Nathalie (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit.
- HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité em regime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard.
- LEAL, Erotildes Maria (1999). “O agente do cuidado na reforma psiquiátrica brasileira: modelos de conhecimento”. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Psiquiatria, Psicanálise e Saúde Mental, do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál (2007). Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, n. 3, p. 709-735, jul.-set..
- SANTOS, Núbia Schaper; ALMEIDA, Patty Fidelis de, VENÂNCIO, Ana Teresa; DELGADO, Pedro Gabriel (2000). A autonomia do sujeito psicótico no contexto da reforma psiquiátrica brasileira. *Psicologia: ciência e profissão*, v. 20, n. 4, Brasília.
- SILVA, Martinho Braga Batista e (2004). “Responsabilidade e reforma psiquiátrica brasileira: sobre a produção de engajamento, implicação e vínculo nas práticas de atenção psicossocial”. Dissertação de Mestrado defendida

no Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

- SIMMEL, Georg (1971). Freedom and the individual. In *On individuality and social forms*. Donald N. Levine (ed.) Chicago University Press, 1971, 393 p.
- XISTO, Vanessa de Araújo (2009). “A Desinstitucionalização e as Estratégias de Sobrevivência dos Profissionais de Saúde Mental nas Instituições”. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) defendida no Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- VENÂNCIO, Ana Teresa Acatauassu (1990). “Sobre a ‘Nova Psiquiatria’ no Brasil. Um estudo de caso do hospital-dia no Instituto de Psiquiatria”. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VILLAS BOAS, Gláucia (2008). A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, p. 197-219.
- WEBER, Max (1968). A ciência como vocação. In *Ciência e política duas vocações*. Prefácio de Manoel T. Berlink. São Paulo: Editora Cultrix.
- WEBER, Max (1982). A política como vocação. In *Ensaio de sociologia*. Organização e introdução H. H. Gerth e C. Wright Mills. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A.
- reproduction d'oeuvres des artistes, droit de suite, etc.* Comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris (como a comunicação de Bey não tem título, utilizei como título o tema no qual esta foi inserida) (AICA4-6-2007 542-544).
- MinC. (2008). *Loucos pela Diversidade*. <http://www.cultura.gov.br/site/2007/08/17/loucos-pela-diversidade/>. 17 de agosto de 2007.
- PEDROSA, Mário (1929). Villa-Lobos et son peuple. Le point de vue brésilien. *Revue Musicale*. Paris, France.
- PEDROSA, Mário [1995 (1933)]. As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz. In ARANTES, Otilia (org.) *Política das Artes. Textos escolhidos I. Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP.
- PEDROSA, Mário [1996 (1947)]. Arte, necessidade vital. In Arantes, Otilia (org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp.
- UNESCO (1946). Unesco/S. C. Mois/V. R. 1, *Primeira sessão da Conferência Geral, sub-comissão da Unesco Month*. Registro verbal provisório da primeira reunião. 6 de Dezembro.
- UNESCO (2001). Declaração universal sobre a diversidade cultural. CLT. 2002/WS/9. Acessível em unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf.

Documentos etnográficos

- AMARANTE, Paulo. 2009. Reforma Psiquiátrica, 30 anos: momento pede novas estratégias. Em Agência Fiocruz de Notícias – Opinião. <http://www.fiocruz.br/ccs/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=2319&sid=4>. acessado em 11 de fevereiro de 2009.
- BEY, Naghi (1948). *Publications et traductions, rapports avec les éditeurs, Droits d'auteurs, de*