

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DOUTORADO EM MEMÓRIA SOCIAL

Museu e produção de subjetividades

por

Ricardo Rodrigues de Aquino

Rio de Janeiro
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DOUTORADO EM MEMÓRIA SOCIAL

Museu e produção de subjetividades

por

Ricardo Rodrigues de Aquino

Prof^a. Orientadora: Dra. Josaida de Oliveira Gondar

Tese de Doutorado
apresentada como requisito
parcial para a obtenção do grau
de Doutor em Memória Social
da Universidade do Rio de
Janeiro.

Rio de Janeiro
22/04/2010

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Orientadora: Dra. Josaida de Oliveira Gondar
Doutora em Psicologia

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea
Doutor em Filosofia

Prof. Dr. Paulo Duarte Amarante
Doutor em Saúde Pública

Prof. Dr. Aterives Maciel Júnior
Doutor em Psicanálise

Prof. Dr. Guilherme Gutman
Doutor em Medicina Social

FICHA CATALOGRÁFICA

Aquino, Ricardo Rodrigues de.

A657 Museu e produção de subjetividades / Ricardo Rodrigues de Aquino, 2010.
xv, 263f.

Orientador: Josaida de Oliveira Gondar.

Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. 2. Subjetividade. 3. Museus. 4. Arte e doença mental. 5. Arte moderna – Séc. XX. 6. Psiquiatria – História – Aspectos sociais. 7. Reforma psiquiátrica – Aspectos sociais. 8. Memória – Aspectos sociais. I. Gondar, Josaida de Oliveira. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 069

Para papai e mamãe, com saudades.

Para meus filhos Thiago, Rita e Vinicius, com esperanças.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é uma continuação daquela iniciada no mestrado. Assim, durante seis anos, fora o intervalo entre os cursos, me vi tomado por estas preocupações, formulações e inquietudes. Agradeço em particular às pessoas que me acompanharam todo este tempo.

A minha orientadora e amiga Dra. Josaida Gondar, por ter estado junto comigo durante o longo percurso, no mestrado e no doutorado, pela dedicação, competência, cumplicidade, respeito e carinho no trabalho cotidiano e que tem o talento de transformar o penoso e árduo trajeto em um agradável encontro.

Ao Dr. Miguel, meu co-orientador no mestrado, por sua generosa e operosa contribuição na banca de qualificação que determinou os rumos da pesquisa e pela participação na banca de defesa, sempre presente como orientador de coração.

Ao Dr. Auterives Maciel que acompanha estas discussões desde o mestrado, pela dedicação por ocasião do exame de qualificação e a participação na defesa, pela sábia e delicada contribuição que mudou os rumos da pesquisa.

Ao amigo Paulo Amarante, referência da Reforma Psiquiátrica, pelo carinho da sábia participação na banca do mestrado e na de defesa do doutorado.

Ao Wilson Lazaro, interlocutor permanente no processo de construção do cotidiano, com quem sonho a realidade do Museu.

Aos usuários, em especial aos que frequentam o Museu, presentes em cada palavra.

Aos artistas, aos frequentadores da Escola Livre de Artes Visuais - ELAVI, aos colegas que colaboram e/ou colaboraram com o Museu, aos amigos, meu agradecimento e reconhecimento de que são partes deste trabalho.

À minha família, pelo carinho e apoio:

À Michele, parte da minha vida;

Aos meus filhos Thiago e Rita, pela cumplicidade, ao Vinicius, pelos mais divertidos comentários ao ver tantas letrinhas no computador;

Ao Toni, Tânia, Celina e Antônio Augusto e Lorena pelo respeito por minhas ausências;

Aos irmãos Afonso, Terezinha e Lúcio pela torcida.

*“Ver a ciência com a óptica dos artistas, mas a arte, com a da vida”.*¹
Friedrich Nietzsche (1872)

¹ NIETZSCHE, Friedrich. (1872). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed., 4. reimpressão. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 15.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo estudar a produção de subjetividades em um museu. Tendo por base a Genealogia de Friedrich Nietzsche e a Analítica do Poder de Michel Foucault são sugeridas as seguintes lógicas presentes em um museu: lógica da criação, lógica da compaixão e lógica do controle. Tendo por base Gilles Deleuze, a criação é tomada como estratégia de resistência ao poder e ao controle. Essas lógicas são estudadas a partir das variáveis construídas: 1 - Produção/recepção da arte: pela arte ou pela ciência (baseado em Nietzsche e Fernando Pessoa); 2 - *Epistémê* (estudada por Foucault e George Yúdice): da Modernidade ou da Contemporaneidade; 3 - Tipo do mundo antigo: cidadão, estrangeiro ou *atmía*, e 4 - Tipo de história (baseado em Nietzsche, 1874): a-histórico, monumental ou antiquário. As lógicas construídas são correlacionadas com os modos de subjetivação definidos tendo por base a microssociologia de Gabriel Tarde: inventivo, tímido, sonâmbulo ou oco (este último é uma apropriação de T.S. Eliot). É estudada a política do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea que se caracteriza por sustentar a lógica da criação. Aí são apresentados os conceitos que embasam o seu funcionamento: museu do esquecimento, museu lugar de história, arte domesticada e estética do controle, curadoria instantânea, visita inventada, cri-ação educativa e Escola Livre de Artes Visuais. Os achados da pesquisa são sugeridos como metodologia para o estudo dos museus e dos serviços e ações do campo da psiquiatria que lida com a arte.

Palavras chave: 1. Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. 2. Subjetividade. 3. Museus. 4. Arte e doença mental. 5. Arte moderna – Séc. XX. 6. Psiquiatria – História – Aspectos sociais. 7. Reforma psiquiátrica – Aspectos sociais. 8. Memória – Aspectos sociais.

ABSTRACT

This research aims to study the production of subjectivities in a museum. Based on the Genealogy by Friedrich Nietzsche and the Analytics of Power by Michel Foucault the following logical conceptions concerning a museum are suggested: the logic of creation, the logic of compassion and the logic of control. Based on Gilles Deleuze, creation is considered as a resistance to power and control. These logical conceptions are studied from the variables built on: 1 – production/reception of art: through art or science (based on Nietzsche and Fernando Pessoa); 2 – *Epistémê* (studied by Foucault and George Yúdice): of Modern age or Contemporaneity; 3 – of Ancient World type: citizen, foreigner or *atmía*, and 4 – history type (based on Nietzsche, 1874): unhistorical, monumental or antiquarian. The built logics are correlated with modes of subjectivities defined on the grounds of the micro-sociology of Gabriel Tarde: inventive, timid, somnambular or hollow (the latter is an appropriation from T.S. Eliot). The policies of the Bispo do Rosário Museum of Contemporary Art are studied. Their characteristics lie in sustaining the logic of creation. There, the sustaining concepts that support its operation are presented: museum of oblivion, museum place of history, domesticated art and aesthetics of control, instant curatorship, invented visits, educational upbringing and the Free School of the Visual Arts. The findings of the survey are suggested as methodology for the study of museums, services and actions of the Psychiatric field that deals with art.

Keywords: 1. Bispo do Rosário Museum of Contemporary art. 2. Subjectivity. 3. Museum. 4. Art and mental illness. 5. Modern art. 6. Psychiatry. 7. Psychiatric reform. 8. Social memory.

SUMÁRIO

Introdução	p. 01
Parte A – O campo da pesquisa: o sujeito e o trajeto	p. 01
O conceito do Museu Bispo do Rosário	p. 05
Parte B – O campo da pesquisa: o objeto	p. 08
Arte contemporânea em um hospital psiquiátrico	p. 08
Cri-ção educativa	p. 08
A exposição: curadoria instantânea e visita inventada	p. 08
Escola Livre de Artes Visuais – ELAVI	p. 09
Museu, criação artística e produção de subjetividades	p. 09
Parte C – Os principais autores estudados	p. 10
Parte D – Roteiro dos capítulos	p. 11
Parte E – Endereçamentos	p. 11
Capítulo 1: Museu e produção de subjetividades	p. 16
Parte A – Museu e modos de subjetivação	p. 16
Museu: instituição ou dispositivo?	p. 16
Museu, individualidade e singularidade	p. 17
Cartografias da subjetividade: o método cartográfico multicomponencial....	p. 18
Deslocamento do sujeito à subjetividade	p. 18
Molecular e molar; Desterritorialização e Devir: modos de subjetivação	p. 23
A definição de subjetividade proposta por Guattari	p. 27
Heterogênese e subjetivação	p. 29
A produção de germes de subjetividade: a subjetividade pática	p. 30
A produção de subjetividade nas grandes máquinas sociais	p. 31
A produção de subjetividade nos dispositivos, instituições e equipamentos coletivos (por exemplo, em um museu)	p. 32
Museu e modos de subjetivação	p. 35
Parte B – Museu e memória	p. 35

Museu: memória e história	p. 35
Memória: criação e esquecimento	p. 37
Memória e história no museu: repetição e esquecimento	p. 37
Museu: memória, criação e singularização	p. 38
Museu: memória, repetição e individualização	p. 42
Parte C – Micropolítica	p. 43
Museu: ordem molecular e ordem molar	p. 43
A ordem molecular no museu	p. 43
Museu: ordem molecular, agenciamento e devir	p. 45
Parte D – Microfísica do poder	p. 45
Museu e poder	p. 45
A microfísica do poder	p. 47
As relações de poder	p. 48
Diagrama e resistência	p. 50
As resistências	p. 51
Poder e dobra	p. 52
Poder, dobra e produção de subjetividades	p. 53
Parte E – Lógicas e sintomas	p. 54
Museu: ordem molar e sintoma	p. 54
Museu: lógica de funcionamento e sintoma	p. 55
Museu: forças, lógicas de funcionamento e sintomas	p. 58
O objeto institucional “museu”	p. 59
O museu enquanto um espaço potencial	p. 60
Lógica da criação e lógica do controle	p. 62
Lógica da compaixão	p. 65
Parte F – Sociedade disciplinar e sociedade de controle	p. 68
O museu estudado enquanto instituição disciplinar	p. 68

Capítulo 2: Modos de subjetivação em museus e dispositivos que operam com a arte no campo da psiquiatria. A construção das variáveis para o estudo da subjetividade p. 71

Parte A – Introdução	p. 71
Parte B – Modos de subjetivação	p. 76

B1 - Modo de subjetivação do tipo asilar e a identidade de doente mental .	p. 78
B2 - Modo de subjetivação do tipo Arthur Bispo do Rosário	p. 85
B3 - Modo de subjetivação do tipo oficineiro	p. 93
B4 - Modo de subjetivação do tipo usuário	p. 104
Síntese	p. 107
Parte C – A passagem do campo da psiquiatria para o do museu ...	p. 108
Parte D – Da utilização da terminologia estabelecida por Gabriel Tarde. Os modos de subjetivação tardianos: inventivo, tímido, sonâmbulo e idiota	p. 110
Parte E – Do deslocamento do uso da noção de idiota para o de oco e da escolha de inventor e não de louco	p. 113
E.1 – Da escolha do termo oco e não idiota	p. 113
E.2 – Da escolha de inventor e não de louco	p. 114
Capítulo 3: As variáveis	p. 115
Variável 1 – Produção e recepção da arte: pela arte ou pela ciência	p. 115
Recepção/produção pela arte e recepção/produção pela ciência	p. 119
Recepção/produção pela arte: memória e esquecimento	p. 119
Arte e produção de subjetividade	p. 120
Recepção/produção pela arte ou pela ciência?	p. 121
A variável modo de “produção/ recepção da arte”: pela arte ou pela ciência	p. 126
Variável 2 – <i>Epistémê</i> : da Modernidade ou da Contemporaneidade	p. 126
2.1 – A <i>epistémê</i> moderna	p. 127
2.2 – A <i>epistémê</i> contemporânea	p. 132
<i>Epistémê</i> e museu	p. 134
Variável 3 – As figuras do mundo antigo: cidadão, estrangeiro ou <i>atmía</i>	p. 135
3.1 – Cidadão	p. 135
3.2 – Estrangeiro	p. 137
3.3 – <i>Atmía</i>	p. 139
Estrangeiro e sujeira	p. 141

Capítulo 4: Lógicas	p. 144
Lógica da criação, lógica do controle, lógica da compaixão e constituição de subjetividades	p. 144
Parte A – Introdução	p. 144
Parte B – Lógica da criação	p. 146
Memória e esquecimento	p. 151
Características da lógica da criação	p. 153
Lógica da criação e suas variáveis	p. 153
Lógica da criação e produção de subjetividades	p.154
Lógica da criação: um resumo	p. 154
Parte C – Lógica da compaixão	p. 155
Lógica da compaixão e a história monumental	p. 156
Lógica da compaixão e invenção	p. 158
Lógica da compaixão e a monumentalização do documento	p. 163
Lógica da compaixão e a invenção da tradição	p. 165
Lógica da compaixão e os silêncios da história monumental	p. 168
Lógica da compaixão e estética	p. 172
Características da lógica da compaixão	p. 173
Lógica da compaixão e suas variáveis	p. 173
Lógica da criação e produção de subjetividades	p. 174
Lógica da compaixão: um resumo	p. 174
Parte D – Lógica do controle	p. 174
Lógica do controle e a história antiquário	p. 175
Lógica do controle e primitivismo	p. 178
Lógica do controle e estética do controle	p. 179
Lógica do controle e lógica da compaixão	p. 187
Características da lógica do controle	p. 188
Lógica do controle e suas variáveis	p. 188
Lógica do controle e produção de subjetividades	p. 190
Lógica do controle: um resumo	p. 190
Capítulo 5: A política do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea	p. 191
Parte A – Arthur Bispo do Rosário e a arte contemporânea	p. 191

1º Segmento – As miniaturas e a <i>epistémê</i> da semelhança	p. 193
2º Segmento – As vitrines e acúmulos e a <i>epistémê</i> da representação	p. 194
3º Segmento – Os estandartes e a <i>epistémê</i> do historicismo	p. 195
A Obra e a atitude do artista	p. 195
Obra e museu	p. 199
Parte B – Arte contemporânea em um hospital psiquiátrico	p. 202
Museu e Modernidade	p. 202
Museu e Contemporaneidade	p. 204
Museu: da coleção à criação	p. 206
Parte C – Escola Livre de Artes Visuais	p. 208
A racionalidade da Escola Livre de Artes Visuais	p. 209
Três eixos de sustentação da Escola Livre de Artes Visuais	p. 210
A Escola Livre de Artes Visuais: ética e fundamentos	p. 212
1- Um princípio ético: As três metamorfoses	p. 212
A prática na Escola Livre de Artes Visuais	p. 216
Parte D – Cri-ação educativa	p. 217
Ação educativa no museu tradicional	p. 218
Parte E – A exposição: curadoria instantânea e visita inventada	p. 219
Visitas Inventadas	p. 223
A atitude básica do educador	p. 227
Parte F – A exposição Toque: o conceito do Museu em ação	p. 227
Comentários acerca da exposição Toque	p. 228
1- Escolha do título: humor e atitude	p. 229
2- Parte-se da obra de Arthur Bispo do Rosário	p. 229
3- Curadoria como invenção: um ato de poder e não uma mistificação cientificista	p. 229
4- Não trabalhamos com retrospectivas nem com sala de exposição permanente	p. 230
5- Estabelecem-se ressonâncias	p. 230
6- Os artistas	p. 231
Conclusão	p. 233
Parte A – Museu: de lugar de memória ao museu do esquecimento p.	233

Museu: arte, ciência e filosofia	p. 234
Parte B – Museu do esquecimento e estética do controle	p. 236
Parte C – Museu: lógica ou tipologia?	p. 239
Musealização ou desterritorialização na sociedade de controle?	p. 240
Museu e racionalidade contemporânea	p. 242
Parte D – Lógica da criação e as lutas pela subjetivação	p. 243
Parte E – Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e a Reforma Psiquiátrica	p. 245
Parte F – Reforma Psiquiátrica e a luta pela cidadania na cultura ...	p. 247
Referências bibliográficas	p. 250

Introdução

“Preciso desta palavra. Escrita”.¹
Arthur Bispo do Rosário (s/d)

Parte A – O campo da pesquisa: o sujeito e o trajeto

Esta é uma pesquisa sobre a produção de subjetividades em um museu. O museu em tela, sobre o qual esta pesquisa assenta seu ponto de partida é o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Portanto, começo qualificando o campo da pesquisa.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea foi criado em 1982, no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, localizado no bairro de Jacarepaguá situado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. O Instituto é uma instituição que faz parte da rede de assistência aos pacientes psiquiátricos. Ele foi criado em 1924, tendo assumido em 1936 a denominação Colônia Juliano Moreira. Desde 1996 ela foi batizada de Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, sua atual denominação.

Existe uma linha demarcando uma velha psiquiatria que predominou até o início da década de 1980 e, a partir de então, ainda na Colônia Juliano Moreira, começaram a ser implantadas as diretrizes do que denomino a nova psiquiatria. Uma das diferenças entre a velha e a nova psiquiatria é o fato de que a velha psiquiatria era a expressão do funcionamento teórico e prático da psiquiatria tradicional – que é um ramo da medicina –, portanto, uma especialidade médica que tem por objetivo cuidar da doença mental, a qual, os assim diagnosticados doentes mentais, revelam através da externalização de um conjunto de sinais e de sintomas da morbidade. Para ficar, nesta altura da Introdução, nesta primeira diferença, acentuo que a nova psiquiatria procura desmontar os asilos psiquiátricos – local privilegiado de intervenção da velha psiquiatria – e os saberes de matiz médico-científico que a norteiam. Assim, a nova psiquiatria começou a ser implantada nos anos de 1980, *pari passu* com o fechamento progressivo da Colônia Juliano Moreira: desde 1981 não se interna mais nenhum paciente nela, o que se dá simultaneamente com a criação de uma rede alternativa de cuidados sem o recolhimento e isolamento dos doentes mentais no confinamento intramuros. Entre as estratégias implantadas, conforme já mencionado no início deste texto, em 1982, foi implantado o Museu.

¹ Frase bordada em uma obra de Arthur Bispo do Rosário. Ver a imagem da obra em LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: s.n., 2006, p. 111.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea foi criado sob a inspiração dos ventos da mudança direcionados e impulsionados por uma nova psiquiatria, a ser construída e em construção. O que isso quer dizer? Simplesmente que a nova psiquiatria tem como outra de suas características o deslocamento do foco de intervenção: se a velha psiquiatria cuidava medicamente do doente mental internado ou sob tratamento em um Ambulatório, por sua vez, a nova psiquiatria passou a ter como objeto as pessoas em situação de sofrimento psíquico. Destaco que houve um deslocamento. Um doente mental é alguém que foi nomeado e diagnosticado como tal, por conta de uma internação em um hospital psiquiátrico ou por ter sido atendido em um Pronto Socorro, ou em um Ambulatório. O doente mental é o objeto da intervenção da psiquiatria tradicional, com vistas a mudar o seu comportamento psicopatológico categorizado em um sistema nosográfico de classificação das doenças mentais. De fato, esse diagnóstico é um ato médico, por excelência, mas não exclusivamente. O que interessa destacar é que a designação “doente mental” decorre do fato de o indivíduo ter entrado no sistema psiquiátrico e ter recebido um diagnóstico. Como a velha psiquiatria privilegia a internação em hospital psiquiátrico, com a conseqüente aplicação de psicofármacos, eletrochoque, lobotomia, terapia ocupacional e, às vezes, psicoterapia, esta designação, que podemos nomear identidade “doente mental”, é dada ao indivíduo por ele ter sido internado em hospital psiquiátrico. É nesse exato momento que ele deixa de ser indivíduo, ou melhor, ao conjunto de elementos identitários, que porventura a ele estivessem associados, agora se agrega mais um, mais marcante, que muitas vezes vela os outros: doente mental.

Pois bem, a nova psiquiatria evita a internação para esquivar-se desta identidade doente mental e busca acabar com os manicômios por sua incompetência terapêutica e concernente violência, fechando-os progressivamente, como no caso da Colônia, e desloca a intervenção sobre o corpo doente para a pessoa em situação de sofrimento psíquico que demanda ajuda. Dada pessoa merece e necessita de um elenco de cuidados de medicina e do médico, entre tantos outros, visto que a nova psiquiatria lança mão deles, mas não se restringe aos mesmos, como no caso da velha psiquiatria.

A nova psiquiatria agrega um conjunto de recursos disponíveis na esfera institucional e social para oferecê-los. Ela irá escolher e determinar, a partir do

indivíduo que sofre, quais seriam os mais adequados a ele, os de seu interesse, para serem aplicados em seu auxílio.

Essa é uma importante mudança. Para saber a necessidade de quem sofre é preciso que ele fale, assim como que seja ouvido e que sejam valorizados os dados de conteúdo expressivo que esse indivíduo, da melhor forma que lhe foi possível, conseguiu comunicar.

Busco com essas rápidas pinceladas delinear como um esboço o quadro geral no qual foi criado o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Para termos uma idéia mais clara do contexto da criação e dos compromissos e votos expressos em seu batismo, cabe lembrar que ele foi criado sob o nome Museu Nise da Silveira. Esta psiquiatra, viva na ocasião, tornou-se um símbolo da luta e uma referência dos embates contra a velha psiquiatria. O seu nome foi usado como uma marcação, um selo dos compromissos em prol da mudança naquele início da década de 1980. A importância disso é o fato de que, no contexto hegemônico e de monopólio da velha psiquiatria, quando as críticas ao seu funcionamento não haviam amadurecido suficientemente, em nível internacional, a ponto de ser formulada uma alternativa, naquele contexto de então, ocorreu ter sido aberto, na década de 1950, um museu na Colônia. O nome dele era Museu Egas Muniz. Evoco a lembrança de tal fato para sublinhar que Egas Muniz foi o psiquiatra que inventou a lobotomia em 1936 e que por conta disso recebeu o Prêmio Nobel de Medicina, em 1949. Logo, quero demonstrar que o nome Museu Egas Muniz evidencia o compromisso do museu com a psiquiatria tradicional. Pois bem, com os novos ares e sob essa nova chave, o nome escolhido foi o da psiquiatra que dava relevo ao esforço de mudanças e de denúncias daquela velha e tradicional psiquiatria. Museu Nise da Silveira significava o compromisso do museu e dos novos dirigentes da Colônia Juliano Moreira em romper com o eletrochoque, a lobotomia, a violência psiquiátrica, a internação como estratégia privilegiada de intervenção terapêutica sobre o corpo do doente mental. O museu valorizava o trabalho com a arte, num ambiente de liberdade.

Quando assumi a direção do Museu Nise da Silveira, no ano 2000, mudei o nome para Museu Bispo do Rosário. Isso porque o movimento em prol das mudanças na direção da nova psiquiatria definira em 1987 que a nova psiquiatria deveria ser pautada pela cidadania. A luta era pela cidadania dos usuários dos serviços de saúde mental. Assim, se a nova psiquiatria luta pela cidadania dos pacientes, na esfera da arte e da cultura, área de atuação do museu, tratar-se-ia de

lutar pela cidadania da criação deste segmento de pessoas, os psiquiatrizados pela velha ou pela nova psiquiatria. Se falarmos em cidadania plena, legítima, com todos os seus direitos garantidos, então não seria admissível haver qualquer tutela, mesmo que por parte de uma psiquiatria humanista e sensível à dor do outro, nem por qualquer psiquiatria, seja ela a velha ou a nova psiquiatria.

De fato, o Museu abrigava a criação dos antigos frequentadores da Colônia e os objetos criados pelos novos nas suas oficinas. Ocorre que na Colônia vivera Arthur Bispo do Rosário. Ele fora internado em 1939 e, durante 25 anos, entrou e saiu da Colônia algumas vezes. Depois, em 1964, internou-se e nos últimos 25 anos de sua vida não mais saiu do hospital. No contexto da psiquiatria tradicional, em sua maior parte do tempo, Arthur Bispo do Rosário criou uma significativa obra artística, composta por 802 trabalhos. Isto tudo ele criou em um dos núcleos que compõe a Colônia, que administrativamente era dividida em cinco núcleos e cada um destes contava com cerca de dez pavilhões.

Em um destes pavilhões ele viveu e criou a sua obra. Fato marcante a ser destacado nesta pesquisa é que Arthur Bispo do Rosário conseguiu criar a sua obra no seio de uma instituição repressora e violenta, marcada pelo selo da psiquiatria tradicional. Mais ainda, esse negro sergipano, natural de Japarutuba, que sabia ler e escrever, de forma autodidata se entregou ao processo de pensar e criar os seus objetos. Ele criou a sua obra fora dos espaços das oficinas de terapia ocupacional que existiam na Colônia, ainda no contexto da psiquiatria tradicional. Arthur Bispo do Rosário rompeu com a tutela psiquiátrica ainda que internado em uma instituição da psiquiatria tradicional: não tomava remédios, não frequentava terapia ocupacional, não usava uniforme, ocupava grandes espaços, tinha liberdade para ir e vir. Além disso, ele cuidava de sua obra composta por distintos elementos, entre outros, por objetos de muito valor: dinheiro, objetos novos, coisas do uso cotidiano, coisas de utilidade no hospital e na casa de qualquer funcionário, tais como chapéus, botas, talheres, cintos, roupas, sapatos, tênis, entre outras. Quando faleceu, em 1989, as suas obras foram transferidas para o museu criado em 1982, que funcionava fora do seu núcleo, no prédio da administração e do diretor geral da Colônia.

Desde a sua criação quem sempre cuidou de sua obra foi o próprio criador. De 1982 até 1989, nestes primeiros sete anos do museu, quem continuou cuidando de sua obra foi ele mesmo. Quando morreu, seus trabalhos passaram aos cuidados da equipe do Museu para evitar que fossem saqueados e/ou destruídos. Assim,

desde 1989 o Museu cuidava do conjunto da obra de Arthur Bispo do Rosário. Esta foi tombada pelo patrimônio histórico e cultural do estado brasileiro e foi pouco a pouco granjeando imensa reputação e receptividade expressas em inúmeras exposições realizadas no Brasil e no exterior.

Quando o movimento de mudanças assumiu a cidadania como eixo fundamental da nova psiquiatria, isto no final da década de 1980, a obra de Arthur Bispo do Rosário já tinha imensa repercussão e era conhecida e reconhecida como arte de qualidade, no Brasil e no exterior. Por exemplo, a sua obra, junto com a do artista plástico Nuno Ramos, representou o Brasil na Bienal de Veneza realizada em 1995. Do mesmo modo, quando ocorreu a realização da mega-exposição comemorativa dos quinhentos anos de nossa invenção enquanto nação, denominada “*Brasil + 500*”, a obra de Arthur Bispo do Rosário ocupou lugar de destaque na exposição e encontrou a maior repercussão na mídia e junto ao público.

O sucesso da obra, e sua característica de ser a coleção mais importante do acervo do Museu, a proposição da nova psiquiatria de lutar pela cidadania, levou a que, na esfera do museu, o fato de assumir de forma radical a luta pela cidadania repercutisse na mudança do seu nome que, a partir de então, passou a ser Museu Bispo do Rosário. Até aqui contei o início da história da construção do campo da pesquisa.

O conceito do Museu Bispo do Rosário

Localizado no campo da nova psiquiatria, o museu não contava com parâmetros, aos meus olhos, nos quais se espelhar. Movido pela preocupação de definir o conceito do Museu como o segundo passo após a mudança do nome efetivada em 2000, frequentei o curso de Mestrado em Memória Social e Documento da UNIRIO, de 2002 a 2004, onde defendi a dissertação “Museu Bispo do Rosário: criação e resistência”.

Nesta qualificação do campo da atual pesquisa importa assinalar que o Museu foi pensado como um museu da criação enquanto uma alternativa ao funcionamento dos museus do campo da psiquiatria, no Brasil e no exterior, e de outros museus localizados dentro da esfera da cultura. Uma alternativa a esses museus que funcionam dentro da museologia, com os mesmos princípios criticados na psiquiatria tradicional. Tradicional nesta pesquisa refere-se ao fato de que o museu e o asilo psiquiátrico, assim como a museologia e a psiquiatria, são instituições e saberes que compartilham das mesmas roupagens tradicionais e

conservadoras. É nesses espaços, para ficar em uma das semelhanças, que os indivíduos são tomados como objeto de suas intervenções, de tratamento ou de entretenimento enquanto agentes passivos, receptáculos, no corpo e na ordem da informação, de mensagens e ações transmitidas verticalmente, de cima para baixo, douradas em uma embalagem científica. A meu ver, essas mensagens e ações estão distantes do respeito aos direitos de cidadania que, se na psiquiatria refere-se à minoridade legalmente conferida ao doente mental, por sua vez, na museologia, se externaliza pela falta de respeito ao universo de valores das classes desfavorecidas, incluindo-se aí as suas manifestações artísticas, a sua visão de mundo e a sua ideologia. Os museus, de forma geral, mantêm forte vínculo com os poderes constituídos e com seu universo de valores no campo da ciência, da história e da arte. Tratava-se na ocasião, e agora, de pensar o novo: novo museu, nova psiquiatria, novos valores.

Com isso em mente, o Museu Bispo do Rosário foi pensado como um museu da criação artística se contrapondo ao museu tradicional que se funda na coleção. A criação abre para uma nova possibilidade, enquanto que a coleção busca manter o status quo, ilustrando com os objetos musealizados uma mesma História apresentada como portadora de valores universais.

Alguns poderiam argumentar: se a coleção de obras feitas por Arthur Bispo do Rosário é tão valiosa e reconhecida, e se o museu tradicional é fundado na idéia de coleção, por que direcionar o museu para a criação? Não seria o caso de o Museu usufruir dessa coleção tão reconhecida e funcionar tal qual os outros museus, conservando, expondo e contando a história dessa obra e da vida de seu criador? Esta é uma pergunta valiosa, pois ela permite esclarecer o modo pelo qual vejo a obra de Arthur Bispo do Rosário: cada objeto criado por ele consiste na memória de um ato: o ato da criação. O que é importante, aos meus olhos, é a criação artística na qual Arthur Bispo do Rosário mergulhou e à qual dedicou seus esforços por cerca de 50 anos. A criação é o fato determinante que possibilitou a Arthur Bispo do Rosário não naufragar ao lado do conjunto dos doentes mentais sob a tutela da psiquiatria tradicional. Os objetos vieram em consequência. A sua atitude de criação o levou a criar uma *persona*: o próprio Arthur Bispo do Rosário que se contrapunha à totalidade dos doentes mentais e que, entre outras coisas, legou para a posteridade 802 objetos. É verdade que esses objetos são admirados e admiráveis, mas prefiro vê-los como decorrentes da sua atitude de mergulho na criação artística. Sem a

criação, provavelmente não haveria os objetos; talvez, quem sabe, se o mergulho fosse em uma criação não artística mas artesanal ou de cópia de modelos pré-existentes, teriam surgido objetos com outras características distintas daquelas que no senso comum recobrem e nos permitem reconhecer um objeto de arte: a sua originalidade, a emoção que provoca, os devaneios nos quais nos incitam a mergulhar. Não experimentamos isso diante de objetos marcadamente funcionais: sapatos, móveis, lençóis, assim como experimentamos outras sensações quando vemos fileiras e fileiras de artesanato empilhado, repetindo-se nos temas, nas formas, no modelo, nas cores...

Ainda sobre a sua atitude de criação cabe ressaltar que ela lhe possibilitou auferir direitos: ter um espaço, ser dono dos seus objetos e dispor deles, não tomar remédios, não ficar tutelado pela psiquiatria tradicional. Entendo que se possa falar em direitos de cidadania no que diz respeito às conquistas auferidas por Arthur Bispo do Rosário no seio de uma instituição da psiquiatria tradicional. Ele rompeu com a psiquiatria tradicional e triunfou sobre ela. O Museu, assumindo o seu nome e assimilando a sua atitude de criação artística poderia postar-se em consonância com a nova psiquiatria, em sua luta pela cidadania e por novas formas de cuidado em saúde mental.

O conceito formulado no curso de mestrado de um museu da criação foi colocado em prática. A criação é o eixo fundante do Museu Bispo do Rosário.² O complemento do nome – Arte Contemporânea – veio por sugestão de Wilson Lazaro, coordenador de projetos e curador do Museu. Esta designação “Arte Contemporânea” marca a inscrição do museu enquanto um museu de arte no campo da ciência da psiquiatria, definindo o seu perfil dentro da museologia, da estética e da racionalidade contemporânea que convivem ao lado da clássica e da modernista.

O campo desta pesquisa é o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Procurei relatar o percurso desse objeto, pois esta pesquisa atual é uma continuidade daquela desenvolvida durante o curso de mestrado que possibilitou a construção do conceito do Museu. Daí transcorreu o período da implantação desse conceito. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é o campo da pesquisa acerca da produção de subjetividades em um museu. Para passar para a explicação do que de fato são os elementos que balizam a pesquisa, importa antes descrever o

² Ver o conceito do Museu em AQUINO, Ricardo. *Manifesto do Museu Bispo do Rosário: o museu e a dobra na sociedade de controle*. In: *Jornal O Estado de Minas, Caderno Pensar*. Belo Horizonte, 16 de abril de 2005, p. 6.

modo de funcionamento do Museu em sua atitude de sustentar a criação. Essa explicação do modo de seu funcionamento vai esclarecer por que e em que medida o Museu foi tomado como campo de pesquisa.

Parte B – O campo da pesquisa: o objeto
Arte contemporânea em um hospital psiquiátrico

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu que se funda no processo de criação artística. Se o museu da Modernidade se funda no objeto ou coleção, o museu da Contemporaneidade, como é o caso do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, se funda na criação. A criação, de fato, organiza todos os seus segmentos que são agora explicados.

Cri-ção educativa

O museu não realiza ações de ação educativa, nem mesmo sob a denominação de mediação cultural. O que o museu propõe a cada visitante é que possa, ao término da visita a uma exposição, experimentar a criação artística. A criação educativa não transmite conteúdos da História da Arte, nem acerca da exposição ou dos artistas. Ao contrário, ela procura estimular a criação artística que existe potencialmente em cada ser humano.

A exposição: curadoria instantânea e visita inventada

O projeto museográfico da exposição não parte de uma essência naturalizada e absolutizada do que seja Arte. O espaço da exposição não é um cubo branco, que foi afeito ao projeto da Modernidade que se justificava por uma pretensa neutralidade do museu tradicional e pela proposta de exibir a “Verdadeira Arte”, sem a interferência do ambiente (museu). Nesse caso o museu se assemelhava a um laboratório onde se exibiria/produziria ciência, evitando-se, assim, a interferência do observador/visitante. O museu assumia o ar de neutralidade, pintado de branco, para exibir, como um contraste gritante e como em um monólogo, a verdade científica do objeto.

Ao contrário, no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea o espaço da exposição guarda analogia com o lugar praticado da caixa de cena teatral: a ser recriado no decorrer do próprio processo de criação da exposição. Lançar mão da exposição como um lugar praticado da caixa de cena significa sustentar que a exposição é um processo de criação, organizado a partir do olhar de uma curadoria que denomino “curadoria instantânea”, ou seja, uma curadoria que cria a exposição como uma obra de arte, no instante de sua efetivação.

Pensar no espaço museal como uma caixa de cena implica dizer que se busca o máximo de envolvimento dos visitantes com as obras. A exposição se efetua sem um traçado prévio a ser seguido durante a visita e não se veicula qualquer narrativa, e nem se oferece a possibilidade de catarse ou de refúgio ou de segurança ou de contemplação do Belo. Não se exerce o poder de demonstrar o lado oculto das obras, nem de tornar visível o invisível, aquilo que não seria redutível ao racional, ao lógico, ao normal. A exposição não é um decodificador da linguagem do inconsciente: nada se explica, nem se racionaliza.

A exposição implica, portanto, em recriar constantemente o próprio espaço de exibição do museu, inclusive em sua materialidade geográfica e física. Por isso a noção de lugar praticado transmite efetivamente o que se desenvolve em cada exposição pela organização desse lugar praticado como uma caixa de cena teatral. Além disso, nada de textos explicativos, nem de visitas guiadas. Praticamos uma “visita inventada”. Não se parte, *a priori*, de um conteúdo a ser transmitido.

Escola Livre de Artes Visuais – ELAVI

A criação artística está presente também na ELAVI, que é um setor do museu independente das exposições e da criação educativa, e que oferece a presença de artistas e material a todos os interessados em experimentar o processo de criação artística: técnicos do hospital psiquiátrico onde o museu se localiza, médicos, psicólogos, assistentes sociais, familiares dos pacientes e pessoas da comunidade em torno do hospital. Localizado em um hospital psiquiátrico, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, através de suas ações, vai ocupando setores e instalações do hospital que permanece em funcionamento com número considerável de pacientes internados e de outros tantos sob tratamento em regime de “hospital-dia”. A Escola Livre de Artes Visuais – ELAVI oferece a criação artística como uma alternativa às práticas de terapia ocupacional e de arteterapia comuns na psiquiatria da Modernidade.

Museu: criação artística e produção de subjetividades

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu da criação. Com isso ele se contrapõe à vocação do museu tradicional de expor a memória dos objetos da coleção, a memória da história oficial da sociedade ou da natureza.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea produz também *persona* através da criação artística. Assim como Arthur Bispo do Rosário criou a sua *persona* pela arte, o museu estimula a criação artística, certo de que, de alguma

maneira, isso repercutirá na *persona* daqueles que entraram em contato com uma exposição, a criação educativa, a Escola Livre de Artes Visuais.

Essa prerrogativa de produzir efeitos na ordem da *persona* não seria um atributo exclusivo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Afinal, como vimos, o conjunto dos doentes mentais que não experimentaram a criação e conviveram lado a lado com Arthur Bispo do Rosário, no mesmo pavilhão e outros tantos no mesmo núcleo, também desenvolveram *persona* diferente das de Arthur Bispo do Rosário. Partimos do pressuposto que se eles tivessem sido estimulados a criar objetos, artesanato, objetos do cotidiano, também se observariam efeitos sobre as suas *personae*.

Nesta pesquisa, e a partir desta altura, troco o termo *persona* por subjetividade. A subjetividade produzida pela arte em Arthur Bispo do Rosário é distinta daquela produzida nos doentes mentais que viviam no mesmo núcleo.

Pois bem, esta pesquisa é sobre a produção de subjetividades em um museu. Quais seriam as características de um museu que levariam à produção de tal ou qual tipo de subjetividade? Qual a relevância do estudo da produção de subjetividades num museu?

Parte C – Os principais autores estudados

Esta tese tem por ordenamento teórico básico os trabalhos de Friedrich Nietzsche. Assim ela é uma aplicação a nível institucional, em um museu, de algumas de suas formulações, por exemplo, a noção de compaixão, os tipos de história, a noção de memória que articula criação e esquecimento e a noção de invenção. Michel Foucault, Félix Guattari e Gilles Deleuze levaram adiante as formulações de Friedrich Nietzsche acerca da dimensão molecular do indivíduo, da instituição e da sociedade. Apoiei-me nos trabalhos de Guattari para o estudo dos modos de subjetivação e da subjetividade. A produção de subjetividade se processa em distintos contextos nos quais se jogam as disputas de poder e ocorre a luta entre forças. Fala-se, nesse sentido, com Deleuze e Guattari, na micropolítica do desejo. A luta entre as forças é estudada a partir do ponto de vista da analítica do poder sistematizada por Foucault. O jogo das forças vai se expressar em lógicas institucionais prevalentes em determinados momentos e em determinados espaços. A construção arqueológica dos modos de subjetivação encontrados em um museu tem por base os trabalhos de Guattari e Gabriel Tarde. O estudo do museu é realizado enquanto uma instituição disciplinar, segundo a definição de Foucault. O

museu é entendido enquanto um objeto institucional e um espaço potencial, noções que têm por apoio os trabalhos de Donald Woods Winnicott. A definição e estudo da *epistémê* foi realizado por Foucault e o da *epistémê* contemporânea por George Yúdice.

Além desse conjunto de autores que são tributários ou que dialogam de alguma forma com a obra de Nietzsche, nesta tese, são aplicadas algumas noções pontuais de autores do campo da história, entre eles, Pierre Nora (lugar de memória), Jacques LeGoff (monumentalização do documento), Eric Hobsbaw (invenção das tradições), José Murilo de Carvalho (a distinção entre cidadãos e cidadãos) e Marc Ferro (os silêncios da história); além da noção de sujeira formulada pela antropóloga Mary Douglas.

Parte D – Roteiro dos capítulos

Introdução, na qual é apresentada a pesquisa.

O Capítulo 1, “Museu e produção de subjetividades”, aborda a relação entre o museu e a produção de subjetividades.

O Capítulo 2, “Modos de subjetivação em museus e dispositivos que operam com a arte no campo da psiquiatria”, tem como conteúdo a construção das formas de subjetivação agenciadas por um museu.

O Capítulo 3, “Variáveis para o estudo das lógicas”, estuda as variáveis: modo de produção/recepção da arte, tipo de *epistémê* e tipo no mundo antigo.

O Capítulo 4, “Sintomas: compaixão e controle e Lógica da criação”, desenvolve o estudo da lógica da criação e dos sintomas compaixão e controle que caracterizam os museus segundo as variáveis que lhes são concernentes, estudadas no Capítulo 3, além da variável “tipo de história”.

O Capítulo 5, “A política do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea”, estuda o modo de funcionamento do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Conclusão, na qual desenvolvo reflexões a partir dos resultados encontrados.

Parte E – Endereçamentos

Chego ao final desta Introdução pondo em destaque que o estudo da produção de subjetividades em um museu foi facilitado pelo fato de eu me encontrar, desde o ano 2000, na condição de diretor do Museu Bispo do Rosário Arte

Contemporânea. Desde então tomo o museu como um campo de investigação, o que me levou de início a estudar o conceito do museu durante o curso de mestrado.³

O momento seguinte foi a aplicação do conceito e a reorganização do museu como um agenciamento de criação através da arte.

Considero ser uma situação privilegiada a inserção do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea no campo da psiquiatria. A meu ver o campo da psiquiatria no Brasil é um dos mais fecundos em todo o mundo no que diz respeito ao questionamento e desconstrução de um dispositivo disciplinar.

Aqui cabe esclarecer a perspectiva assumida nesta pesquisa acerca dos embates e disputas, dos jogos e conflitos que se travam no campo da psiquiatria, definindo o ângulo a partir do qual me situo, o da nova psiquiatria, e esclarecer o que se denomina Reforma Psiquiátrica. O ponto de vista do movimento de mudanças da psiquiatria denominado de Reforma Psiquiátrica diz respeito ao hospital psiquiátrico, à concepção e modelo da Psiquiatria, às questões de cidadania do paciente psiquiátrico e de sua reinserção social, bem como ao lugar ocupado pelo louco e a loucura no imaginário social e na cultura. Esta foi assim definida por Paulo Duarte de Carvalho Amarante, “*processo histórico de formulação crítica e prática, que tem como objetivos e estratégias o questionamento e a elaboração de propostas de transformação do modelo clássico e do paradigma da psiquiatria*”.⁴

Este paradigma – instituições e saber; problemas e soluções – vem sendo desconstruído no decorrer de cerca de 30 anos, no Brasil. Com isso se revolvem as suas entranhas, se dissecam os modos sutis e refinados da sua lógica, assim como se dinamitam suas muralhas e se pulverizam as couraças ossificadoras dos indivíduos submetidos às suas garras.

Considero, por tudo isso, ser uma situação privilegiada estar à frente do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, ser parte do campo em construção da Reforma Psiquiátrica e desta se bater contra o caráter disciplinar da Psiquiatria.

O movimento da Reforma Psiquiátrica se desdobra em diferentes frentes de luta: contra o saber e as instituições psiquiátricas, por novos dispositivos, pela

³ Ver AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

⁴ AMARANTE, Paulo. (Org.). *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: SDE/ENSP, 1995, p. 91.

cidadania e por um novo lugar na cultura. Nesta última dimensão se inscreve o esforço do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

De fato, estar à frente de um museu implica circular através dos dispositivos do campo artístico, lidar com a mídia, com um público que não é composto nem por usuários nem técnicos de saúde mental. Tais fatos me levaram a observar a recepção das obras dos usuários, os outros museus, as discussões existentes no campo da Estética. Interessei-me em olhar mais de perto a lógica de funcionamento dos museus do campo artístico e a reação do público nas exposições, o olhar sobre as obras dos usuários, o efeito que o encontro com essas desperta.

Com isso em mente, passei a sustentar que se a Reforma Psiquiátrica luta pela cidadania dos usuários dos serviços do campo da saúde mental, trata-se, na dimensão do museu, de lutar pela cidadania da criação desses usuários.⁵

A luta pela cidadania da criação dos usuários aguçou o meu olhar acerca da lógica de funcionamento dos dispositivos disciplinares. Refiro-me aos museus e à Museologia, presentes no campo artístico. Na Conclusão será desenvolvida a discussão acerca da lógica ou sintoma que rege ou impera nos museus em geral. Parto do princípio, e por isso insisto na condição adjetivada como privilegiada, de ser parte da desconstrução do paradigma disciplinar. Enfim, a experiência da Reforma Psiquiátrica autoriza a extensão aos dispositivos do campo artístico dos resultados das análises que um conjunto de estudiosos do campo da saúde mental empreende e do qual esta pesquisa é tributária. O campo da Reforma Psiquiátrica é um campo de construção coletiva, teórica e prática, e é nessa tradição que se filia esta pesquisa.

O primeiro endereçamento dos resultados encontrados nesta pesquisa são os museus do campo artístico. Estes não são inocentes instituições benfeitoras da cultura e da civilização. Evoco Mário Chagas em sua feliz expressão “*Há uma gota de sangue em cada museu*”.⁶ Busco ampliar os resultados desta pesquisa aos museus em geral e, com isso, lançar um pouco de luz sobre as lutas intestinas, os silenciamentos, a escolha de memórias, a invenção de tradições monumentalizadas, e os silêncios da história que se operam nos museus. Daí ser importante lançar mão de algumas contribuições “de fora” do “campo nietzscheniano”.

⁵ Ver AQUINO, Ricardo. “A luta pela cidadania na cultura” trabalho apresentado no II Fórum Internacional de Saúde Mental e Direitos Humanos, Rio de Janeiro, 2008.

⁶ Baseado no poema de Mário de Andrade: “Há uma gota de sangue em cada poema”.

Nessa perspectiva, o reconhecimento do sintoma controle tem grande importância. Em poucas palavras, o museu é uma instituição ligada à reprodução de determinados aspectos da lógica do capitalismo. Segundo o filósofo, psicanalista e criador da análise institucional Félix Guattari, nessa etapa do capitalismo a produção *“tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade [...]”*.⁷ Ou seja, para Guattari, *“O objeto do [capitalismo] é, hoje, num só bloco: produtivo-econômico-subjetivo”*.⁸ A partir de tais reflexões fica claro que a produção-reprodução do capitalismo se exerce, inclusive, em um museu. O que, por si, justifica, nesta pesquisa, a relevância de empreender o estudo da subjetividade a esse nível.

Qual o limite da classificação dos museus baseada nas tipologias? Qual o selo característico do museu na contemporaneidade? Qual a diferença entre pensar o museu a partir da lógica ou a partir da tipologia? Como se dá a produção de subjetividades nos museus do campo artístico? Como se insere um determinado museu na lógica da reprodução social? Essas são as perguntas principais nesse primeiro endereçamento.

O segundo endereçamento, que será discutido no Capítulo 5, dedicado à política do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, é a luta da Reforma Psiquiátrica pela cidadania na cultura. Tomo por princípio que isso não diz respeito simplesmente ou exclusivamente ao interesse que possa despertar a circulação das obras dos usuários e sua recepção pela população e nos espaços localizados fora do campo psiquiátrico.

O estudo da lógica dos museus e da constituição de subjetividades me levou a entender que a “luta na cultura” começa no momento exato do contato do usuário com a arte em uma oficina, ou em um dispositivo do campo da saúde mental. A luta na cultura se faz em cada oficina de terapia ocupacional, e pode ser avaliada tomando-se, como perspectiva de análise, o estudo da lógica que impera nesse momento de contato com a arte.

É aí que se localiza o segundo endereçamento desta pesquisa. Trata-se de chamar a atenção para a necessidade de haver a formulação de parâmetros para a

⁷ GUATTARI, Félix. (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

avaliação qualitativa dos dispositivos do campo da saúde mental, em particular da Reforma Psiquiátrica, que lidem de alguma maneira com a arte.

Qual o tipo de subjetividade que está sendo constituída em tal ou qual oficina de terapia ocupacional, em uma exposição, ou na leitura acerca dos objetos? Qual a lógica que preside o funcionamento de uma determinada oficina de terapia ocupacional? Será a lógica da criação, do controle ou da compaixão? No meu entendimento, aí está o essencial a ser levado em consideração na esfera da luta na cultura propugnada pela Reforma Psiquiátrica. O investimento de determinada lógica – criação, controle ou compaixão – que se dá na oficina de terapia ocupacional vai estar presente nos objetos, na maneira de se falar deles, na exposição, nos textos, na qualificação com que essa obra é designada.

Aqui chamo a atenção para a lógica da compaixão que, de maneira amplificada, está presente no campo da saúde mental, mas que, da mesma forma, se revela no contexto dos museus do campo artístico.

Penso ser a lógica da compaixão uma das portas abertas por onde pode vazar e ser recuperada a lógica asilar em um dispositivo da Reforma Psiquiátrica.

O estudo dos modos de subjetivação em um museu é um tema de grande complexidade. Esse estudo exigiu o esforço de articular a dimensão molar e a molecular, o museu no campo da saúde mental e no campo artístico, os museus de arte e aqueles de história ou ciências, o museu e a oficina de terapia ocupacional, entre o momento de fazer as obras e o de circulação na cultura, entre um museu e o conjunto das instituições disciplinares. Esta pesquisa se baseia nesses atravessamentos nos quais pontifica a noção de transversalidade no sentido estabelecido por Guattari,⁹ tomando por eixo de condução a produção de subjetividades a partir do predomínio desta ou daquela lógica em um museu.

⁹ Ver GUATTARI, Félix. (1964). “A transversalidade”. In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

Capítulo 1: Museu e produção de subjetividades

“Ciência, arte e filosofia crescem tão juntas em mim, que um dia parirei centauros”.¹⁰
Friedrich Nietzsche (1870)

Parte A – Museu e modos de subjetivação

Museu: instituição ou dispositivo?

Um museu faz parte de um conjunto de instituições do campo da cultura.

Michel Foucault assim define instituição:

*Geralmente se chama instituição todo comportamento mais ou menos coercitivo, aprendido. Tudo que em uma sociedade funciona como sistema de coerção, sem ser um enunciado, ou seja, todo o social não discursivo é a instituição.*¹¹

A instituição é algo distinto de um dispositivo, noção formulada por Foucault, e por ele assim caracterizada:

*Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, **instituições**, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma **instituição** ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante.*¹² **[negritos meus]**

Creio que o uso do conceito “dispositivo” seja mais adequado do que “instituição” para o estudo do museu, pois a produção de subjetividades, conforme estudarei mais adiante, ocorre transversalmente em vários estratos da vida, notadamente no contexto da ordem social contemporânea caracterizada pela desterritorialização. Da mesma forma, um dispositivo não se restringe a uma instituição. No entanto, faço notar que nesta pesquisa me refiro a dispositivo e à instituição tendo em mente principalmente, mas não exclusivamente, o museu.

Um museu, nesse sentido, cabe insistir, é um dispositivo que produz subjetividades. Uso dispositivo e não instituição para enfatizar que um museu produz subjetividades não apenas no perímetro de uma exposição ou da ação educativa, mas também nas representações que veicula através da mídia, dos impressos, das

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. (1889). *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2. ed., 3. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 18.

¹¹ FOUCAULT, Michel. (1978). “Sobre a história da sexualidade”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 247.

¹² *Ibid.*, p. 244.

discussões e leituras dos críticos de arte e do seu público, e nas atitudes e valores que ele transmite.¹³

Museu, individualidade e singularidade

Um museu faz parte de um conjunto de instituições que organizam saberes, estabelecem ou reforçam regras e geram ou consolidam modos de sentir, de pensar, e de se comportar. Ou seja, somos afetados na dimensão afetiva, cognitiva, sensorial, motora, enfim, em todas as dimensões da subjetividade, quando frequentamos um museu.

Essa afirmação implica estabelecer a distinção entre individualidade e subjetividade. Baseado no pensamento de Guattari, destaco a sua crítica dirigida à noção de sujeito:

O sujeito não é evidente: não basta pensar para ser, como o proclamava Descartes, já que inúmeras outras maneiras de existir se instauraram fora da consciência, ao passo que o sujeito advém no momento em que o pensamento se obstina em apreender a si mesmo e se põe a girar como um pião enlouquecido, sem enganchar em nada dos Territórios reais da existência, os quais por sua vez derivam uns em relação aos outros, como placas tectônicas sob a superfície dos continentes. Ao invés do sujeito, talvez fosse melhor falar em componentes de subjetivação trabalhando, cada um, mais ou menos por conta própria.¹⁴

Mais adiante, esse mesmo autor põe em relevo que o indivíduo se encontra em posição de ser reconhecido ao término desses processos de subjetivação: “*Esses vetores de subjetivação não passam necessariamente pelo indivíduo, o qual, na realidade, se encontra em posição de <terminal> com respeito aos processos que implicam grupos humanos, conjuntos sócio-econômicos [...]*”.¹⁵

Deve-se distinguir entre individualidade e singularidade; identidade e subjetividade, conforme pode ser lido em Guattari: “*Quando falo em <processo de subjetivação>, de <singularização>, isso não tem nada a ver com o indivíduo*”.¹⁶

Mais adiante ele completa:

<Processo de singularização> seria o fato, mais objetivo, de uma singularidade desprender-se dos estratos de ressonância e fazer proliferar e ampliar um processo, que poderá ou não encontrar uma estrutura ou um sistema de referência intrínsecos.¹⁷

¹³ Esta não é exatamente a noção de dispositivo estabelecida por Foucault que também pode ser vista em DELEUZE, Gilles. (1986). “Rachar as coisas, rachar as palavras”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996, p. 109.

¹⁴ GUATTARI, Félix. (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1997, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*, p. 122.

Suely Rolnik detalha as idéias desse filósofo, deixando claro que:

*Ele concebe a subjetividade como produção, e considera que uma das principais características dessa produção nas sociedades <capitalísticas> seria, precisamente, a tendência a bloquear processos de singularização e instaurar processos de individualização. Os homens [...] Passam então a se organizar segundo padrões universais, que os serializam e os individualizam. Esvazia-se o caráter processual (para não dizer vital) de suas existências: pouco a pouco, eles vão se insensibilizando. A experiência deixa de funcionar como referência para a criação de modos de organização do cotidiano: interrompem-se os processos de singularização. É, portanto, num só movimento que nascem os indivíduos e morrem os potenciais de singularização.*¹⁸

Se aqui elas se referem à dimensão social, da mesma forma, essas palavras podem também se aplicar à leitura de uma instituição dada como, por exemplo, nesta pesquisa, um museu.

Guattari detalha mais ainda a diferença entre identidade e singularidade. Para ele:

*Identidade e singularidade são duas coisas completamente diferentes. A singularidade é um conceito existencial, já a identidade é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários [...] a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável.*¹⁹

Com isso se pode afirmar que um museu produz subjetividades; que essas subjetividades podem estar alinhadas, no limite, em uma perspectiva de singularização ou em uma outra, de individualização. Qual é a concepção de subjetividade que sustenta essa afirmação? É o que passo a estudar.

Cartografias da subjetividade: o método cartográfico multicomponencial

Nesta tese o estudo dos modos de subjetivação tem por sustentação o método cartográfico multicomponencial formulado por Guattari que entendo ser abrangente o suficiente para dar conta de estas dimensões da singularidade, da individualidade, do contexto institucional, dos grupos institucionais, do contexto da mídia, do sistema social, do poder que produzem subjetividades, dimensões essas que participam e que estão presentes na produção dos modos de subjetivação conforme estudarei a seguir. No Capítulo 2 almejo demonstrar por que e como foi possível ter recortado os quatro modos de subjetivação estabelecidos enquanto variáveis para o estudo da lógica dos museus.

Deslocamento do sujeito à subjetividade

Guattari sustenta no decorrer da sua obra a crítica dirigida à noção de sujeito e o deslocamento da ênfase para os modos de subjetivação. Reconhecem-se

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

diversas maneiras de existir, instauradas fora da consciência. Daí Guattari preferir falar em componentes de subjetivação ao invés de falar em sujeito.²⁰ A crítica à noção de sujeito parte do pressuposto de que a representação desse indivíduo ou sujeito implica uma dimensão ou leitura macroscópica ou molar, que será estudada mais adiante nesse capítulo.

Trata-se de responder através de suas palavras qual o enfoque por ele adotado: “*Proporemos então operar um descentramento da questão do sujeito para a da subjetividade*”.²¹ Para justificar tal deslocamento da ênfase no sujeito, Guattari comenta que: “*O sujeito, tradicionalmente, foi concebido como essência última da individuação, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência*”.²²

O filósofo Gilles Deleuze, em seu projeto compartilhado com Guattari, centra a análise no desejo enquanto dimensão molecular. A luta contra a ênfase na dimensão molar, presente na leitura que privilegia o significante e a noção de sujeito, leva ao combate das modelizações psicológicas generalizantes, por exemplo, a modelização do Sujeito, do Estado, do Significante, em uma atitude de análise e decomposição em busca do molecular, e não na direção do molar.

A leitura de Guattari acerca da contemporaneidade²³, que se exprime em sua obra, é marcada pela “*construção de uma teoria do desejo no campo social, onde a economia política e economia libidinal são inseparáveis*”.²⁴ Este é o campo social no qual o estudo da subjetividade se dá através da reflexão acerca das novas modalidades do viver. Na obra de Guattari, portanto, é posto em destaque que o capitalismo é um sistema que produz tanto a economia quanto subjetividades. E, mais do que tal fato, o capitalismo tendencialmente reforça o impulso de homogeneização e subjugação do desejo, ou da subjetividade. Nas palavras de Guattari:

A sugestão audiovisual, os meios de comunicação de massa, fazem milagres! Obtém-se assim uma valorização fervorosa de um mundo imaginário maternal e familiar, entrecortado por valores pretensamente viris, que tendem à negação e ao rebaixamento do sexo feminino, e

²⁰ Ver GUATTARI, Félix. (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997, p. 17.

²¹ GUATTARI, Félix. (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 35.

²² *Ibid.*

²³ Nesta tese estudo a sociedade contemporânea enquanto sociedade de controle segundo a definição de Deleuze; Foucault se refere a essa como sociedade disciplinar e Guattari como Capitalismo Mundial Integrado.

²⁴ ROLNIK, Suely. “Prefácio”. In: GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 8.

*ainda por cima à promoção de um ideal de amor mítico, uma mágica do conforto e da saúde que mascara uma negação da finitude e da morte. No final das contas, todo um sistema de demanda que perpetua a dependência inconsciente em relação ao sistema de produção [...]. O resultado deste trabalho é a produção em série de um indivíduo que será o mais despreparado possível para enfrentar as provas importantes de sua vida.*²⁵

Guattari destaca que a etapa atual do capitalismo localiza os seus focos de poder cada vez mais nas estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade. Para o autor, o capitalismo deixa de centrar exclusivamente nas estruturas de produção de bens e de serviços. Esse procedimento é garantido através do controle que exerce sobre a mídia, a publicidade e as sondagens.²⁶

Chamo a atenção para a leitura transversalista empreendida por Guattari, que propõe: *“reagrupar em quatro principais regimes semióticos os instrumentos sobre os quais repousa o [capitalismo]: a) as semióticas econômicas [...] b) as semióticas jurídicas [...] c) as semióticas técnico-científicas [...] d) as semióticas de subjetivação”* [...].²⁷

A sua postura militante, em consonância com essa leitura transversalista dos regimes semióticos, leva Guattari a convocar para o combate ao capitalismo também ao nível molecular.²⁸

Para Guattari, se trata sempre de *“ênfatisar cada vez mais a subjetividade enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais”*.²⁹ Notadamente as instâncias coletivas e institucionais, produtoras de subjetividade, dizem respeito às formas de organização da sociedade.

No que diz respeito às instâncias coletivas, Guattari destaca que no que se refere à subjetividade também se dá a luta política, ou seja, a luta de classes na perspectiva revolucionária. A produção econômica, a produção libidinal e a produção

²⁵ GUATTARI, Félix. (1970). “Somos todos grupelhos”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suelly Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 13.

²⁶ Ver *Id.* (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 31-32.

²⁸ “A luta de classes não passa mais simplesmente por um front delimitado entre os proletários e os burgueses, facilmente detectável [...] ela ganhou o interior de cada um de nós com seu eu, com o ideal de status que acreditamos ter de adotar para nós mesmos. Já está mais do que na hora de se organizar em todos os níveis para encarar esta luta de classes generalizada”. *Id.* (1970). “Somos todos grupelhos”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suelly Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 15.

²⁹ *Id.* (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 11.

de subjetividades são intimamente entrelaçadas. Esse fato pode ser evidenciado no processo de formação das crianças.³⁰

O museu, ao lado da escola e da família, participa do processo de aprendizagem das crianças que se dá através da produção de subjetividades que tendem à adaptação. Para Guattari, o capitalismo se coloca em ação para, no que diz respeito às crianças, “*adaptá-la, o mais cedo possível, aos valores, significações e comportamentos dominantes*”.³¹

Para Guattari a luta pela produção de novas subjetividades, ou de uma metamodelização da subjetividade, inclusive com a crítica à modelização psicológica da psicanálise, é uma atitude política. De um novo tipo de política e de político. De um tipo que leva em consideração a luta na dimensão molecular da produção de subjetividades; na esfera da micropolítica, na dimensão do desejo. Com base em esse entendimento ele enfatiza a necessidade de um novo tipo de engajamento: micropolítico, contra o micro fascismo, ou da luta contra a micropolítica do fascismo.³²

Segundo Guattari, vive-se hoje em dia não mais somente o fascismo dos campos de concentração, mas também novas formas de fascismo molecular visto que o capitalismo é levado em seu desenvolvimento a formular novas ordenações totalitaristas. Esse fascismo molecular ocupa todos os espaços sociais, inclusive as instituições disciplinares, nas quais caracteristicamente é exercido um tipo especial de Poder: econômico-jurídico-político.³³

No entendimento de Guattari, na fase atual do capitalismo ocorre a laminagem da subjetividade. Conforme as suas palavras:

A esse respeito, convém, particularmente, situar a incidência concreta da subjetividade capitalística³⁴ atualmente, subjetividade do equivaler generalizado, no contexto de desenvolvimento contínuo dos mass mídia, dos Equipamentos Coletivos, da revolução

³⁰ “O ponto que nos parece, pois, importante é que cabe às crianças formar-se o mais cedo possível em uma certa tradutibilidade do conjunto dos sistemas semióticos introduzidos pelas sociedades industriais. A criança não aprende somente a falar uma língua materna, aprende também os códigos da circulação na rua, um certo tipo de relações complexas com as máquinas, com a eletricidade, etc... e estes diferentes códigos devem integrar-se aos códigos sociais do poder”. *Id.* (1977). “As creches e a iniciação”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 52.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² *Id.* (1974). “Micropolítica do fascismo”. In: *Ibid.*, p. 187-188.

³³ Ver a noção e os traços definidores dessas instituições em FOUCAULT, Michel. (1973). *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro: PUC, 1978, p. 96-97.

³⁴ Guattari fala em subjetividade capitalística e não “capitalista”, pois esta diz respeito à produção de subjetividade que ocorre tanto nos países sob o capitalismo quanto naqueles que vivem sob o socialismo burocrático.

*informática que parece chamada a recobrir com sua cinzenta monotonia os mínimos gestos, os últimos recantos de mistério do planeta.*³⁵

Ao preconizar uma atitude de mudança dessa tendência homogeneizante e de individualização marcantes da subjetividade capitalística, Guattari enfatiza que “*Longe de buscar um consenso cretinizante e infantilizante, a questão será, no futuro, a de cultivar o dissenso e a produção singular de existência*”.³⁶ Ao sustentar essa sua posição, o autor lança luz sobre outras tantas características da subjetividade capitalística presentes na dimensão molecular e cotidiana. Segundo Guattari,

*A subjetividade capitalística, tal como é engendrada por operadores de qualquer natureza ou tamanho, está manufaturada de modo a premunir a existência contra toda intrusão de acontecimentos suscetíveis de atrapalhar e perturbar a opinião. Para esse tipo de subjetividade, toda singularidade deveria ou ser evitada, ou passar pelo crivo de aparelhos e quadros de referência especializados. [inclusive nos museus] Assim, a subjetividade capitalística se esforça por gerar o mundo da infância, do amor, **da arte**, bem como tudo o que é da ordem da angústia, da loucura, da dor, da morte, do sentimento de estar perdido no cosmos [...] É a partir dos dados existenciais mais pessoais – deveríamos dizer mesmo infrapessoais – que o [capitalismo] constitui seus agregados subjetivos maciços, agarrados à raça, à nação, ao corpo profissional, à competição esportiva, à virilidade dominadora, à star da mídia [...].*³⁷ **[negrito meu]**

Para combater a microfascistização da vida e sustentar a necessidade de mudanças no plano molecular e molar da sociedade, Guattari formula um novo enquadre para a atividade política através da sua noção de ecosofia na qual, destaque, ele valoriza a dimensão da luta na esfera da subjetividade: “*Só uma articulação ético-política – a que chamo ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões*”.³⁸

A necessidade de construção de uma nova subjetividade de matiz revolucionário decorre da constatação da miniaturização do fascismo. A vida fascista se dá, também, na esfera da micropolítica. Para se contrapor a esta, interessa caracterizar a tendência da subjetividade capitalística de se infiltrar e capilarizar-se pelo cotidiano da existência humana, conforme chama a atenção Guattari,

Permanece na ordem do dia tanto do capitalismo [...] a busca, a experimentação de um sistema autoritário fascista. [...] A repressão é adaptada de modo que possa ser interiorizada

³⁵ GUATTARI, Félix. (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 34-35.

³⁶ *Id.* (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997, p. 34.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

*mais facilmente. O que não significa que ela tenha sido suavizada. Suas formas muito óbvias são hoje mal toleradas e por isso o que se busca é uma espécie de miniaturização do fascismo. Não se usam mais, necessariamente, cassetetes ou campos de extermínio: procura-se de preferência controlar as pessoas com laços quase invisíveis que as prendem mais eficientemente ao modo de produção capitalista (ou socialista-burocrática) na medida em que elas o investem de modo inconsciente. [...] Toda uma série de dispositivos sociais trabalham na produção destes laços que constituem, por assim dizer, a textura das relações de produção.*³⁹

A luta política, para Guattari, envolve tanto a dimensão molar quanto a dimensão molecular e na sua atitude militante ocupa lugar destacado a subjetividade: *“Esta revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo”*.⁴⁰

Lembro que a produção de subjetividade se dá em todas as dimensões da vida, e tanto mais, no contexto do capitalismo, nos Equipamentos coletivos. Sob essa denominação, cabe recordar as palavras de Guattari ao enfatizar, na atualidade, o papel de destaque por eles assumido:

*Os Equipamentos coletivos – não só os de ação sanitária ou de higiene mental (ambulatórios, centros de saúde etc.), ou os de vida cultural (escolas, universidades etc.), mas também a mídia – tendem a ganhar uma importância desmedida. Eles constituem o Estado em sua função ampliada. Operários de uma máquina de formação da subjetividade capitalística, esses equipamentos têm por função integrar fatores humanos, infra-humanos e extra-humanos, colocando numa articulação real instâncias tão diferentes quanto as que estão em jogo na economia libidinal (as sistêmicas familiares, por exemplo) e nas produções semióticas (como as que são postas em funcionamento pela mídia).*⁴¹

Os Equipamentos coletivos incluem, desnecessário lembrar, os museus. Assim cabe insistir na importância de estudar a produção de subjetividades em um museu, pois aí, ao lado de outros tantos espaços e equipamentos coletivos se promove a fabricação da adesão ao sistema.

Molecular e molar; Desterritorialização e devir: modos de subjetivação

Guattari sustenta no correr da sua obra a distinção entre molar e molecular: *“A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, das intensidades”*.⁴²

³⁹ *Id.* (1977). “Devir criança, malandro, bicha”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 64.

⁴⁰ *Id.* (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997, p. 9.

⁴¹ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 42.

⁴² *Ibid.*, p. 321.

Faz parte da sua noção de subjetividade chamar a atenção, de forma original e decisiva, para a dimensão molecular também presente na subjetividade. Em suas palavras, com a análise institucional “*queria marcar a necessidade de uma abertura dos problemas da vida cotidiana nas instituições em direção a toda uma micropolítica*”.⁴³ Isso porque no seu entendimento:

*Não é ao nível dos gestos, dos equipamentos, das instituições, que o verdadeiro metabolismo do desejo – por exemplo, o desejo de viver – encontrará seu caminho, mas sim no agenciamento de pessoas, de funções, de relações econômicas e sociais, voltado para uma política global de libertação.*⁴⁴

Guattari explicita a intervenção que propõe ser da análise molecular, no âmbito microfísico: “[...] *não pode ser senão a expressão de um agenciamento de potências moleculares, associando teoria e prática.*”⁴⁵ Nas palavras de Guattari, “*A distinção que propomos estabelecer entre micropolítica*⁴⁶ *e macropolítica do desejo*”⁴⁷ remete à dimensão molar e molecular do desejo. Ele sustenta a necessidade de uma micropolítica do desejo que pulverize as lutas sociais em cada espaço do político, em cada detalhe, em cada instância. E a partir desses focos locais de luta poderiam se expandir processos generalizantes.⁴⁸

Essa ênfase no molecular é que sustenta a escolha feita nesta tese de pesquisar a produção de subjetividades em um museu. Pois aí não se trata de abordar os grandes conjuntos nosográficos da Psiquiatria, da ordem da lógica dos conjuntos discursivos e de, em consequência, colocar-se enquanto um dispositivo de tratamento e de cura das denominadas doenças mentais. Trata-se, sim, de atuar nesta dimensão molecular, de produção de subjetividades assujeitadas ou não ao poder.

O nível molecular é aquele dos fluxos e dos devires. Destaco a presença dessa leitura da dimensão molecular do vivente, da instituição e das coisas no pensamento de Nietzsche, chamando a atenção para as seguintes palavras: “*Todo*

⁴³ GUATTARI, Félix. (1977). “Devir criança, malandro, bicha”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suelly Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 66.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Id.* (1974). “Micropolítica do fascismo”. In: *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁶ À dimensão das disputas de poder que Guattari denomina “micropolítica do desejo”, Foucault se refere como “microfísica do poder”. Ver DELEUZE, Gilles. (1986). “Rachar as coisas, rachar as palavras”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996, p. 109.

⁴⁷ GUATTARI, Félix. (1974). “Micropolítica do fascismo”. In: *Op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ Ver *Ibid.*, p. 176.

acontecimento, todo movimento, todo devir como um estabelecimento de relações de grau e força, como uma luta...”.⁴⁹

Sob a denominação de fluxos Guattari qualifica que “os fluxos materiais e semióticos <precedem> os sujeitos e os objetos. O desejo, portanto, não é, de início, nem subjetivo, nem representativo: ele é economia de fluxos”.⁵⁰

Cabe estabelecer de forma bastante clara o sentido deleuziano de devir:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta <o que você devém?> é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.⁵¹

Nesse mesmo nível molecular é que se dá a desterritorialização dos blocos agenciados pelos devires. Assim molecular, agenciamento, devir e desterritorialização fazem parte das engrenagens das máquinas abstratas que possibilitam a produção de subjetividades heterogenéticas. François Zourabichvili esclarece a idéia de devir na obra de Deleuze e Guattari:

Devir é o conteúdo próprio do desejo (máquinas desejantes ou agenciamentos): desejar é passar por devires. [...] Acima de tudo, devir não é uma generalidade, não há devir em geral [...] em segundo lugar, devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real [...] Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um <bloco>, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se <desterritorializam> mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a <faz fugir>. A relação mobiliza, portanto, quatro termos e não dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: x envolvendo y torna-se x', ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y'.⁵²

Mais adiante Zourabichvili acrescenta que ocorre uma relação de interação mútua, na qual se dá uma recíproca do processo marcado pela assimetria, “x não ‘se torna’ y (por exemplo, animal) sem que y, por sua vez, venha a ser outra coisa (por exemplo, escrita ou música)”.⁵³

⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 243.

⁵⁰ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 319.

⁵¹ DELEUZE apud ZOURABICHVILI, François. (2003). *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 48.

⁵² ZOURABICHVILI, François. *Op. cit.*, p. 48.

⁵³ *Ibid.*, p. 49.

No nível molecular, dos fluxos e devires, é que os agenciamentos coletivos de enunciação se evidenciam, articulando a heterogênesse da subjetividade.⁵⁴

A outra ponta do entendimento da dimensão molecular consiste na noção de Territorialidade, articulada com a de desterritorialização e a de reterritorialização. Começo com a de território, proposta por Guattari,

*[...] a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente <em casa>. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.*⁵⁵

Esta noção de território é referida também por Territórios existenciais. Na dimensão molecular dos fluxos e devires, o território está sendo permanentemente tensionado, explica Guattari:

*O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios <originais> se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.*⁵⁶

⁵⁴ No estudo dos modos de subjetivação, na esfera molecular, a noção de devir tem uma importância estratégica e vital. Cumpre esclarecer que, de acordo com a definição de Nietzsche, o indivíduo é composto por vontades, forças e instintos em disputas de jogos de poder. O movimento é devir, o acontecimento é marcado pelo devir. Isso, é evidente, comporta por vezes a obstacularização do devir e a estagnação. Dentro desse ponto de vista em todo e qualquer modo de subjetivação o que está em jogo é devir. Por sua vez, Deleuze reserva o termo “devir” para linhas de fuga – ver definição na página seguinte – com a afirmação de que todo devir é minoritário e chega a estabelecer certa hierarquia entre os devires: animalidade, infância, feminilidade. Ver ZOURABICHVILI, François. In: *Op. cit.*, p. 49. Nesse sentido, o termo devir não seria adequadamente aplicado a modos de subjetivação que se externalizassem por individualidades e na forma de identidade, ficando nesse sentido, reservado para as situações em que se processassem singularidades. Guattari, por sua vez, usa devir de forma indistinta, pelo menos em algumas publicações. Por exemplo, no título do artigo “Devir malandro, criança e bicha” (Ver GUATTARI, Félix. (1977). “Devir malandro, criança e bicha”. In: GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.). Em um outro artigo intitulado “Devir mulher” se pode colher o seguinte comentário: “Não podemos qualificar um amor, por exemplo, de modo unívoco. O amor em Proust nunca é especificamente homossexual. Ele comporta sempre um componente esquizo, paranóico, um devir planta, um devir mulher, um devir música”. Id. (1975). “Devir mulher”. In: *Op. cit.*, p. 36. A partir dessas reflexões, reservo o termo “devir” para o devir minoritário: artista ou inventor. Uso devir também para fugas parciais ao controle como se dá no caso do devir artesão, oficineiro ou tímido. De outro modo, nas situações nas quais os modos de subjetivação se dão através da produção de subjetividades do tipo usuário ou sonâmbulo e do tipo doente mental ou oco, abro mão do uso da noção de devir para qualificar esses processos e pretendo me referir a eles enquanto modos de subjetivação que organizam identidades de tal ou qual tipo. Acerca da definição e da justificativa para esses modos de subjetivação agora referidos esclareço que eles serão estudados no Capítulo 2.

⁵⁵ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Ibid.*, p. 323.

⁵⁶ *Ibid.*

Se o território pode se desterritorializar pelas intensidades dos fluxos e devires, esta mesma desterritorialização pode ser “capturada”, reconduzida ao funcionamento territorializado, assim expresso por Guattari:

A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante. O capitalismo é um bom exemplo de sistema de reterritorialização: as classes capitalistas estão constantemente tentando <recapturar> os processos de desterritorialização na ordem da produção e das relações sociais. Ele tenta, assim, controlar todas as pulsões processuais (ou phylum maquínico) que trabalham a sociedade.⁵⁷

A definição de subjetividade proposta por Guattari

O método cartográfico diz respeito à possibilidade de estabelecer vários recortes ou estratificações que permitem diferentes vias de acesso à subjetividade. A qualificação de multicomponencial sustenta esses diferentes níveis de composição. Tal característica o aparelha para estudar o fato de que a subjetividade não está no indivíduo. Mais do que isso, Guattari põe em destaque o fato de aspectos etológicos e ecológicos serem reconhecidos na subjetividade humana.⁵⁸

Esse seu método cartográfico e multicomponencial o levou a uma compreensão polifônica e heterogenética da subjetividade.

Assim esclarecidos esses elementos e o seu método, fica claro que a noção de subjetividade formulada por Guattari é a de uma subjetividade parcial, pré-pessoal, polifônica, coletiva e maquínica.⁵⁹

Para Guattari, não se trata de estudar a subjetividade do homem em geral, em qualquer contexto, de um indivíduo que seria da ordem do universal, estabelecida a partir da oposição entre o molar e o molecular, com o desprezo desta última dimensão. Assim, também, com a dicotomia entre o individual e o coletivo, com a neutralização e a introspecção da dimensão social ou cultural, isto tudo é por ele repudiado.⁶⁰ Para Guattari, subjetividade é produção e, como qualquer esfera da produção, ela é dada com tais ou quais características, em tal ou qual contexto histórico-social-cultural. Para ele, não se trata de opor uma subjetividade individual a

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Ver GUATTARI, Félix. (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ Por exemplo, no seu estudo sobre a transversalidade Guattari comenta: “*Ora, o problema da incidência do significativo social sobre o indivíduo aflora a todo instante e em todos os níveis; e na perspectiva da terapêutica institucional, a única coisa que se pode fazer é reconhecer sua existência. A relação social não é um <para-almém> dos problemas individuais e familiares, e parece-nos que sua importância é ainda maior quando estamos diante de síndromes psicóticas que se apresentam sob os aspectos mais <dissocializados>*” em *Id.* (1964). “A transversalidade”. In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004, p. 101-102.

outra coletiva, mas sim a simultaneidade de uma subjetividade que se recorta em estratos individuais e outros tantos coletivos. Em verdade interessa a ele o modo contemporâneo ou atual da produção de subjetividade. Em suas palavras:

Quando nos voltarmos para o lado da história contemporânea, para o lado das produções semióticas maquínicas ou para o lado da etologia da infância, da ecologia social e da ecologia mental, encontraremos o mesmo questionamento da individuação subjetiva que subsiste certamente mas que é trabalhada por Agenciamentos coletivos de enunciação.⁶¹

Com isso destaque e chamo a atenção para a definição de subjetividade formulada por Guattari:

O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva.⁶²

O nível molecular dos fluxos e das intensidades é a esfera na qual se processa a heterogênesse da subjetividade. Guattari pretende ultrapassar a dicotomia e a exteriorização entre o individual e o social; do singular e do coletivo, como esclarece a seguir:

Assim, em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas. [...] Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo <coletivo> deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos.⁶³

Aqui estão postos então os dois recortes. O primeiro, do nível molecular, marcado pela lógica das intensidades, dos fluxos, dos devires, da desterritorialização, que pode ser apreendido por uma leitura ético-estética. E, outra lógica, que é tomada a partir dos métodos científicos e que ele denomina, por sua ênfase no molar, de lógica dos conjuntos discursivos.

O reconhecimento da lógica das intensidades no que concerne à produção maquínica da subjetividade permite a Guattari estabelecer os seguintes “parâmetros” ou “princípios”, desde que não se tome aqui tais termos como parte de um discurso cientificista:

A subjetividade maquínica, o agenciamento maquínico de subjetivação, aglomera essas diferentes enunciações parciais e se instala de algum modo antes e ao lado da relação sujeito-

⁶¹ *Id.* (1990). “Heterogênesse”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 19.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 19-20.

*objeto. Ela tem, além disso, um caráter coletivo, é multicomponencial, uma multiplicidade maquínica. E, terceiro aspecto, comporta dimensões incorporais [...].*⁶⁴

Heterogênesse e subjetivação

O que Guattari propõe é a ecosofia enquanto a afirmação da heterogênesse da subjetividade. Essa proposição, como vimos, pressupõe romper com o binarismo e a lógica dos conjuntos discursivos. Além disso, implica uma atitude de sustentação da lógica das intensidades ou eco-lógica.⁶⁵ Ao se referir à ecosofia, Guattari defende a intervenção no social a partir da criação de instâncias e dispositivos produtores de subjetivação. Importa, de novo, destacar o papel do museu como dispositivo produtor de subjetividades,

*Uma ecosofia de um tipo novo, ao mesmo tempo prática e especulativa, ético-política e estética, deve a meu ver substituir as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo [...] Ela não será nem uma disciplina de recolhimento na interioridade, nem uma simples renovação das antigas formas de <militantismo>. Tratar-se-á antes de um movimento de múltiplas faces dando lugar a instâncias e **dispositivos** [por exemplo um museu] ao mesmo tempo analíticos e produtores de subjetividade.*⁶⁶ **[negrito meu]**

Neste momento, destaco que Guattari qualifica a sua leitura da subjetividade evidenciando como funcionam as quatro categorias de metamodelização:

*Subjetividade tanto individual quanto coletiva, transbordando por todos os lados as circunscrições individuais, <egoisadas>, enclausuradas em identificações, e abrindo-se em todas as direções: do lado do socius, mas também dos Phylum maquínicos, dos Universos de referência técnico-científicos, dos mundos estéticos, e ainda do lado de novas apreensões <pré-pessoais> do tempo, do corpo, do sexo [...] Subjetividade da ressingularização capaz de receber cara-a-cara o encontro com a finitude sob a forma do desejo, da dor, da morte.*⁶⁷

Para Guattari, através da prática da ecosofia, se instaura a heterogênesse da subjetividade, para ele assim definida: “*processo contínuo de re-singularização. Os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes*”.⁶⁸

A heterogênesse é a afirmação da transversalidade dos processos de produção de subjetividades. Segundo Guattari,

*A subjetividade, através de chaves transversais, se instaura ao mesmo tempo no mundo do meio ambiente, dos grandes Agenciamentos sociais e institucionais e, simetricamente, no seio das paisagens e dos fantasmas que habitam as mais íntimas esferas do indivíduo.*⁶⁹

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵ Ver *Id.* (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 54-55.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 56.

A produção de germes de subjetividade: a subjetividade pática

Guattari destaca a contribuição de Daniel Stern, autor que chamou a atenção para as formações subjetivas pré-verbais da criança.⁷⁰ A subjetividade no entendimento de Guattari se encontra antes e ao lado da relação sujeito-objeto. Nesse sentido, ele chama a atenção para a pesquisa de Deleuze acerca das novas formas de arte, no caso, o cinema, em que ele realça que “*veremos, por exemplo, imagens-movimento ou imagens-tempo se constituírem igualmente em germes de produção de subjetividade*”.⁷¹ Para Deleuze se trata de um vetor de subjetivação que se dá como subjetividade pática, que se localiza aquém da relação sujeito-objeto.⁷²

Para Guattari, a subjetividade pática é ocultada na subjetividade racionalista capitalística. Fato esse que se dá na raiz de todos os modos de subjetivação. No entanto, essa subjetividade pática se reveste de certa consistência “*que se encontra dessa forma conferida aos Agenciamentos de enunciação que residem no escalonamento e na ordenação dos níveis parciais de territorialização existencial*”.⁷³

O que importa na noção de subjetividade estabelecida por Guattari é o reconhecimento de que não existe um Ser ou Sujeito universal e imutável e que a subjetividade, também, ao lado de outros níveis é habitada por

[...] *constelações incorporais singulares que pertencem ao mesmo tempo à história natural e à história humana e simultaneamente lhes escapam por milhares de linhas de fuga. A partir do momento em que há surgimento de Universos matemáticos, não se pode mais fazer com que essas máquinas abstratas que os suportam não tenham já existido em toda parte e desde sempre e não se projetem nos possíveis por vir. [...] Essa é a primeira base de consistência ontológica dessa função de subjetivação existencial [...]*.⁷⁴

Guattari chama a atenção para a dimensão molecular ao comentar as montagens maquínicas infra-humanas do capitalismo, para cujo entendimento se faz necessário deslocar do Sujeito, ilusão imaginária totalizante, para o objeto molecular, microfísico, maquínico:

*Nunca é um homem que trabalha – e pode-se dizer o mesmo quanto ao desejo –, mas um agenciamento de órgãos e máquinas. Um homem não mais se comunica diretamente com seus semelhantes: os órgãos, as funções, participam de uma <montagem> maquínica, que coloca em conjunção cadeias semióticas e todo um cruzamento de fluxos materiais e sociais.*⁷⁵

⁷⁰ *Id.* (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 16.

⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

⁷² Ver *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

⁷⁵ *Id.* (1974). “Micropolítica do fascismo”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 181.

A produção de subjetividade nas grandes máquinas sociais

A produção de subjetividade comporta na visão de Guattari o estrato das grandes máquinas sociais. De fato, para Guattari a subjetividade tem um caráter coletivo e, além disso, é na verdade uma multiplicidade maquínica que comporta dimensões incorporais. Ele reconheceu “o caráter incorporal e virtual de uma parte essencial do <meio ambiente> dos agenciamentos de enunciação”.⁷⁶

Essa multiplicidade maquínica pode ser apreendida a partir da lógica das intensidades ou a partir da lógica dos conjuntos discursivos. A lógica das intensidades vai reconhecer aí: “a da encarnação desses valores na irreversibilidade do ser dos Territórios existenciais, que conferem seu selo de autopoiese, de singularização, aos focos de subjetivação”.⁷⁷ Por sua vez, na lógica dos conjuntos discursivos que regem os domínios dos Fluxos e dos *Phylum* maquínicos “há sempre separação entre os pólos do sujeito e do objeto”.⁷⁸ No caso da lógica pática, outra denominação da lógica das intensidades, não há referência global extrínseca a que se possa remeter. Segundo Guattari, no caso da lógica das intensidades,

*O Universo incorporal não se apóia em coordenadas bem-arrimadas no mundo, mas em ordenadas, em uma ordenação intensiva mais ou menos engatada nesses Territórios existenciais. Territórios que pretendem englobar em um mesmo movimento o conjunto da mundaneidade e que só contam, na verdade, com ritornelos derrisórios, indexando senão sua vacuidade, ao menos o grau zero de sua intensidade ontológica. Territórios, então, jamais dados como objeto mas sempre como repetição intensiva, lancinante afirmação existencial.*⁷⁹

A lógica das intensidades faz deslizar a partir do significante Sujeito para a esfera da subjetividade com o conseqüente reconhecimento da multiplicidade das máquinas sociais abstratas, semióticas e da produção que constituem a subjetividade. Acerca das multiplicidades maquínicas assim se exprimiu Guattari:

Não existe totalização personológica dos diferentes componentes de Expressão, totalização fechada em si mesma dos Universos de referência, nem nas ciências, nas artes e tampouco na sociedade. Há aglomeração de fatores heterogêneos de subjetivação. Os segmentos maquínicos remetem a uma mecanosfera destotalizada, desterritorializada, a um jogo infinito de interface, [...] Não existe, insisto, um Ser já aí, instalado através da temporalidade. Esse questionamento de relações duais, binárias, do tipo Ser/ente, consciente/inconsciente, implica o questionamento do caráter de linearidade semiótica que parece sempre evidente. A expressão pática não se instaura em uma relação de sucessividade discursiva, para colocar o objeto sob o fundo de um referente bem circunscrito. Estamos aqui em um registro de coexistência, de cristalização de intensidade. O tempo não existe como continente vazio [...] As relações de temporalização são essencialmente de sincronia maquínica. Há

⁷⁶ *Id.* (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 43.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

*desdobramento de ordenadas axiológicas, sem que haja constituição de um referente exterior a esse desdobramento.*⁸⁰

A produção de subjetividade nos dispositivos, instituições e equipamentos coletivos (por exemplo, em um museu)

Para Guattari cabe sempre “[...] enfatizar cada vez mais a subjetividade enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais”.⁸¹

A produção de subjetividades em uma instituição psiquiátrica, no caso a Clínica La Borde, foi o campo experimental do qual partiu Guattari para o estudo da produção de subjetividades. Essa clínica não era voltada para o passado no sentido de resgatar subjetividades danificadas pela doença, mas, ao contrário, apontava para a construção de novas formas de subjetivação. Segundo o autor,

*Assim se operam transplantes de transferência que não procedem a partir de dimensões <já-existentes> da subjetividade, cristalizadas em complexos estruturais, mas que procedem a partir de uma criação e que, por esse motivo, seriam antes da alçada de uma espécie de paradigma estético. Criam-se novas modalidades de subjetivação do mesmo modo que um artista plástico cria novas formas a partir da palheta de que dispõe. [Na prática necessária exercida em La Borde] não se está mais diante de uma subjetividade dada como um em si, mas face a processos de autonomização, ou de autopoiese.*⁸²

O museu, de certa forma, cumpre funções de escola e de família, em que se ensinam modos de se comportar e conteúdos de informação. Esses modos de se comportar dizem respeito à modelização psicológica que sustenta o Poder. A esse propósito se expressou Guattari,

*Deste ponto de vista, o que se passa na escola e na família [por extensão também no museu] pode ser relacionado. Com efeito, ambas contribuem para esta mesma <função de equipamento coletivo> da força de trabalho, modelando e adaptando crianças às relações de poder dominante.*⁸³

Assim, o poder cria subjetividades, logo o poder em um museu cria, do mesmo modo, subjetividades; estas são direcionadas, *a priori*, para a submissão a esse Poder.

Conforme o pensamento do sociólogo Gabriel Tarde, o papel das instituições, entre elas o museu, é contribuir para o assemelhamento da diferença, ou dito no vocabulário de Guattari, para a modelização da subjetividade capitalística e para a

⁸⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁸¹ *Id.* (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 11.

⁸² *Ibid.*, p. 17-18.

⁸³ GUATTARI, Félix. (1977). “Devir criança, malandro, bicha”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suelly Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 65.

serialização. Ao comentar a obra de Tarde, Maurizio Lazzarato destaca o caráter conservador das instituições e o risco que isso representa para a sociedade:

*A teoria de Tarde desemboca numa questão essencial: <é necessário defender a sociedade> de suas instituições porque o perigo é sem cessar aquele de sacrificar a lógica da sociedade àquela lógica de suas instituições.*⁸⁴

Retomo a produção de subjetividades em um dispositivo, possibilidade esta acentuada por Guattari,

*A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos <matemas do Inconsciente>, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas.*⁸⁵

Ponho em evidência que, se por um lado a instituição produz subjetividades, é importante que se reconheça que a heterogênesse, sempre presente tanto quanto a homogênesse, pode ser ou não o elemento determinante nessa produção de subjetividade e que, portanto, o resultado final pode apontar na direção da individualização e conseqüente produção de identidade ou no da singularização. Tal fato foi assinalado por Guattari na seguinte passagem:

*As condições de produção [de subjetividade] implicam, então, conjuntamente, instâncias humanas inter-subjetivas, manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, **interações institucionais de diferentes naturezas**, dispositivos maquínicos, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, Universos de referência incorporais, tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas... Essa parte não-humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênesse.*⁸⁶ **[negrito meu]**

Guattari desenvolve essa questão colocada na obra de Tarde indicando a oposição entre burocratismo versus criatividade em uma instituição,

*[...] introduzimos o conceito de <institucionalização>, o problema da produção de instituições: quem produz a instituição e organiza seus subconjuntos? Haverá uma maneira de alterar essa produção? A habitual proliferação de instituições na sociedade contemporânea não levou senão ao reforço da alienação do indivíduo: haverá condições de ocorrer uma transferência de responsabilidade, e de que suceda ao burocratismo uma criatividade institucional?*⁸⁷

O que deveria se passar em uma instituição para que ela repercuta criando subjetividades assujeitadas ou de outra forma criando subjetividades não

⁸⁴ LAZZARATO, Maurizio. *Puissances de l'invention: la psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*. s/l: Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 239.

⁸⁵ GUATTARI, Félix. (1990). "Heterogênesse". In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 20.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Id.* (1962-63). "Introdução à psicoterapia institucional". In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004, p. 61.

assujeitadas? Com isso me refiro à tensão no processo de produção de subjetividades em jogo em uma instituição entre os polos de grupos-sujeito e noutros de grupos-sujeitados. Relembro essas noções de Guattari com as palavras que se seguem: “[...] *pretendo ao acentuar [...] a diferença entre os grupos que são para si mesmos apenas alguma coisa passiva, os grupos sujeitados, e aqueles que se propõem a interpretar sua própria posição, os grupos-sujeitos*”.⁸⁸

Uma instituição, o museu, é um espaço potencial no qual se jogam as possibilidades de constituir ou não subjetividades assujeitadas ou não ao Poder. Enquanto tal, a instituição é composta de grupos, organizados a partir das relações móveis e descontínuas estabelecidas pelo Poder. Esses grupos são os objetos parciais, conforme a denominação do psicanalista Donald Winnicott de que se apropriou Guattari. Uma instituição é um objeto, um objeto institucional, visto em uma dimensão molar; por sua vez, na dimensão molecular esse objeto institucional é composto e preenchido por objetos parciais, os grupos, que podem ser diferidos enquanto grupos-sujeitos e grupos-sujeitados.

O que se coloca em disputa em um plano de análise que se funda na dimensão molecular é que nesta dimensão circulam os fluxos e os devires. Assim o funcionamento em uma “lógica” grupo-sujeito e noutra “lógica” grupo-sujeitado não se refere a algo de natureza molar, que possa ser apreendida em suas minúcias por intermédio da lógica dos grandes conjuntos discursivos, mas sim na lógica das intensidades. Esta lógica das intensidades diz respeito a intensidades das forças e disputas de poder, conforme pode ser lido em Guattari, “*O grupo sujeitado e o grupo-sujeito não deveriam, portanto, ser considerados como mutuamente exclusivos*”.⁸⁹ Com outras palavras Guattari insiste nessa questão:

*Não se trata, pois, em nosso caso, de considerar os fenômenos de alienação e desalienação de grupo como coisas em si, mas antes como duas vertentes, expressas e desenvolvidas de maneira distintas, a depender dos contextos situacionais, de um mesmo objeto institucional.*⁹⁰

O que ocorre nos dispositivos é um jogo de forças e devires e potências e vontades e desejos que produzem subjetividades as quais tendem para a singularização ou para a individualização, conforme destaca Guattari.⁹¹

⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁹ *Id.* (1964). “A transferência”. In: *Op. cit.*, p. 76.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Ver *Id.* (1990). “Heterogênese”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008, p. 32.

Museu e modos de subjetivação

Nesta pesquisa parto do pressuposto de que diferentes lógicas capazes de ordenar ou predominar nos museus produzem distintos modos de subjetivação. Essas afirmativas vão ser discutidas no correr das páginas que se seguem. Antecipo que se um museu funciona em uma determinada lógica, ele tenderá a produzir modos de subjetivação individualizados; se, por outro lado, ele funciona em outra lógica, tenderá a produzir modos de subjetivação singularizados.

Tal fato não passou despercebido a Tony Bennett, que evidenciou como o comportamento humano foi moldado pelas posturas postas em ação pela movimentação do público através das exposições e das ações educativas dos museus: o modo de andar; de se comportar; de falar, o que levou à internalização do mundo do homem burguês europeu através da incorporação das técnicas de auto-regulação.⁹²

Quando se fala em “internalização do mundo”, em “*incorporação das técnicas de auto-regulação*” (Bennett) se indicam tendências conservadoras de determinados padrões de comportamento ou de modos de subjetivação. Da mesma forma, evidencia-se em uma lógica de “*processos de individualização*” a organização segundo “*padrões universais*” (Rolnik)⁹³, a tendência à repetição e à conformação ao estabelecido.

Parte B – Museu e memória Museu: memória e história

Colocando-se essa perspectiva na dimensão institucional, compreende-se a noção de Pierre Nora quando se refere ao museu como “lugar de memória”.⁹⁴ Este entendimento – do museu como lugar de memória – põe a ênfase na repetição, na assimilação, enfim, na tendência conformadora que embasa a sua leitura de que os

⁹² BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London and New York: Rutledge, 1995, p. 99-100.

⁹³ Ver a citação na página 19.

⁹⁴ Nora destacou que ocorreu uma mudança na memória social quando se observa de perto a passagem das sociedades tradicionais para as sociedades modernas. Nas tradicionais ocorria a convivência entre as três gerações – avós, pais e filhos – e assim a memória estava inscrita no cotidiano dos indivíduos e das coletividades. As convivências, ou o viver com diversas gerações, facilitavam a transmissão da tradição e dos costumes. Nessas sociedades tradicionais a memória funcionava como um regulador e ordenador da vida presente e futura. Por sua vez, no mundo moderno ocorre a aceleração da vida e do tempo e a memória perde o seu espaço no cotidiano das coletividades e dos indivíduos. Ela passa a ser como que um atributo de determinados indivíduos e instituições, ficando então confinada nesses lugares (de memória) nos quais ela é por um lado confinada, por outro, preservada e cultuada, garantindo-lhe a condição de permanência e continuidade ao triunfar sobre o esquecimento. Os lugares de memória, dos quais um exemplo é o museu, preservam a memória para escapar do esquecimento. Ver: NORA, Pierre. (1984). “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*. N. 10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

lugares de memória são edificados como estratégias de reparar o dano decorrente da perda, no uso dos meios de memória. Essa nostalgia ou retórica da perda exaltada nos museus pode ser depreendida do papel histórico-social exercido pelo museu na edificação da Modernidade.⁹⁵

Ao se atentar para a enunciação do historiador Jacques Le Goff que distingue “*A memória coletiva e a sua forma científica, a história, [...]*”,⁹⁶ pode-se chegar à conclusão de que o museu, enquanto lugar de memória, reproduz, dá visibilidade e faz circular determinadas leituras da memória e da história acerca da arte, da sociedade e da natureza. Essas leituras podem ser compreendidas como conservadoras, reprodutoras, estabilizadoras. Enfim, o museu enquanto lugar de memória assume uma leitura da memória direcionada para o passado, no qual lhe cumpre preservar tal ou qual memória ou história enquanto expressão da Verdade.

A idéia do museu como “lugar de memória” encontra suporte e se constitui em uma contribuição e desenvolvimento das teorias acerca da memória inauguradas por Maurice Halbwachs em torno da noção de quadros sociais da memória e da memória coletiva.⁹⁷

Com isso fica claro que a função reprodutora da memória, centrada na conservação e na repetição, seria útil para o entendimento dos modos de subjetivação engendrados em um museu que podem ser sumarizados pela tendência à constituição de subjetividades serializadas ou individualizadas.

Porém, a dimensão dos modos de singularização agenciados por um museu obriga a buscar em outras leituras da memória o entendimento da possibilidade de que dentro de uma instituição – o museu – que cumpre função social reprodutora, conservadora, mantenedora, ocorra a possibilidade do novo, da criação de um novo arranjo, expresso na tendência à singularização.

Tal leitura da memória como uma abertura para o novo, permitindo o entendimento da emergência de singularidades no contexto de processos institucionais que buscam a massificação e a serialização, pode ser encontrada na obra de Friedrich Nietzsche.

⁹⁵ Ver o papel do museu na Modernidade em HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. (2000). *Império*. 3. ed. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001, p. 143 e 145.

⁹⁶ LE GOFF, Jacques. (1988). *História e memória*. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1990, p. 535.

⁹⁷ HALBWACHS, Maurice. (1951). *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

Memória: criação e esquecimento

Para Nietzsche, a memória pressupõe o esquecimento, e é sob essa condição que ela pode ser pensada como abertura para o novo: a memória só pode se tornar criativa ao comportar uma dimensão de esquecimento. Em suas palavras pode-se apreender a importância dada ao esquecer: “*Um poeta poderia dizer que Deus instalou o esquecimento como guardião na soleira do templo da dignidade humana*”.⁹⁸ Aquele que esquece é o mais rico em vida apesar de mais “pobre” em possuir “lembranças”, como destaca Nietzsche:

*Nossa época [a Modernidade], com seu esforço para remediar e prevenir as necessidades ocasionais e combater de antemão as possibilidades desagradáveis, é uma época de pobres. Nossos <ricos> são os mais pobres! O verdadeiro objetivo de toda riqueza é esquecer!*⁹⁹

Na obra de Nietzsche, o ato de esquecer tem uma grande utilidade na economia psíquica humana, sendo uma força ativa, de natureza inibidora que fecha temporariamente os acessos da consciência, como uma “[...] espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta”.¹⁰⁰

A partir de Nietzsche, Gondar assinala que o esquecimento é importante não só em contraposição à memória, mas para a própria constituição desta: “[...] o esquecimento é necessário, não apenas para a evocação da lembrança – só lembramos porque esquecemos – mas para a própria constituição da memória”.¹⁰¹

Na perspectiva de Nietzsche, o esquecimento é concebido positivamente, como um gesto de saúde. Ele é, insisto, uma necessidade para o exercício da memória. Enquanto ruminação, a memória conjura o esquecimento; entretanto a memória, enquanto abertura para o novo, para a criação, pressupõe necessariamente a afirmação do esquecimento.

Memória e história no museu: repetição e esquecimento

Se o museu é um “lugar de memória” e, além disso, veicula alguma noção de história, como se articularia nele o esquecimento? Aqui retomo o pensamento de Nietzsche para o entendimento acerca do uso da memória e da história no museu.

Para esse filósofo existe a necessidade da história, desde que colocada a serviço da vida e da ação: “*Certamente precisamos da história [...] precisamos dela*

⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. (1878). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 1 ed., 7. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 70.

⁹⁹ *Id.* (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 141.

¹⁰⁰ *Id.* (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 58.

¹⁰¹ GONDAR, Jô. “Lembrar e esquecer: desejo de memória”. In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô. (Orgs.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.36.

para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim".¹⁰²

A sua crítica da Modernidade evidencia que "[...] *padecemos todos de uma ardente febre histórica*".¹⁰³ Em consequência dessa febre, a vida está doente e precisa ser curada, pois, "*O excesso de história afetou a sua força plástica, ela não sabe mais se servir do passado como de um alimento poderoso*".¹⁰⁴

Ou seja, o excesso de história prejudica o vivente que precisa desta mesma história, desde que colocada a serviço de sua vida. Para Nietzsche, a história é pertinente ao vivente em três aspectos: "[...] *conforme ele age e aspira, preserva e venera, sofre e carece de libertação*".¹⁰⁵ Com isso, ele estabelece para cada um desses aspectos uma espécie distinta de história: uma monumental, uma antiquário e uma crítica.¹⁰⁶

Os limites da história, de qualquer espécie, quando aplicados em um museu podem ser estabelecidos pelo uso que se faz dela, a serviço da vida:

*Todas as três espécies de história existentes só encontram plenamente o que lhes cabe em um único solo e sob um único clima: em qualquer outra condição a história se transforma numa excrecência desertificadora. Se o homem que quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado, então ele se apodera dele por intermédio da história monumental; em contrapartida, quem quer fincar pé no familiar e na veneração do antigo cuida do passado como o historiador antiquário; e somente aquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, de uma história que julga e condena.*¹⁰⁷

Nietzsche foi aquele que sublinhou a necessidade do esquecimento para haver a criação. Para ele, de fato, o esquecimento não é uma falha e sim uma pré-condição necessária, mas não suficiente, para a criação. Criação conforme indica Nietzsche: de singularidade individual, artística, de povos, da cultura. Isto permite evidenciar que a criação pode ser estudada no plano do indivíduo, do grupo, da instituição ou da cultura.

Museu: memória, criação e singularização

O esquecimento é necessário para a saúde de um indivíduo, de um povo, para a saúde de uma cultura; eu acrescentaria: para a compreensão dos processos

¹⁰² NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 5.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

de singularização engendrados em um museu. É o que se depreende da seguinte passagem:

*A serenidade, a boa consciência, a ação feliz, a confiança no que está por vir - tudo isto depende, tanto nos indivíduos como no povo, de que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo a-histórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura.*¹⁰⁸

Segundo Nietzsche, para haver criação é necessário esquecer. Nesse caso, seria pertinente indagar: um museu que fosse invadido ou tomado pela “febre histórica” não tenderia a constituir subjetividades que se repetissem uma às outras, enfim, subjetividades “memoriosas” de alguma forma, aprisionadas na repetição e carentes de vida?

Penso que um desenho de determinado aspecto institucional que lide com a arte e que priorize a criação, no campo da psiquiatria, no Brasil, reúne possibilidades de funcionar em uma lógica da criação. Esta lógica da criação implica uma dimensão de esquecimento. Assim o museu não seria mais entendido como um “lugar de memória” que se ampararia em uma noção de história – do tipo monumental, antiquário ou crítico –, mas sim em uma dimensão a-histórica, vista por Nietzsche como os remédios para a doença do historicismo da modernidade. Em suas palavras: “*Então, que não se espantem. Estes são os nomes dos venenos: os antídotos contra o histórico chamam-se – o a-histórico e o supra-histórico*”.¹⁰⁹ Estes são assim definidos por Nietzsche:

*Com a palavra <a-histórico> denomino a arte e a força de poder esquecer e de se inserir em um horizonte limitado; com a palavra <supra-histórico> denomino os poderes que desviam o olhar do vir a ser e o dirigem ao que dá à existência o caráter do eterno e do estável em sua significação, para a arte e a religião. A ciência – pois é ela que falaria de venenos – vê nesta força, nestes poderes, forças e poderes contrários; pois ela só toma por verdadeira e correta, ou seja, por científica, a consideração das coisas que vê por toda parte algo que veio a ser, algo histórico, e nunca vê um ente, algo eterno; ela vive em uma contradição interna, do mesmo modo contra os poderes eternizantes da arte e da religião, quando odeia o esquecer, a morte do saber, quando procura suspender todas as limitações do horizonte, lançando o homem em um mar de ondas luminosas infinitamente ilimitado, no mar do conhecido vir a ser.*¹¹⁰

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁰ *Ibid.*

Ou seja, para Nietzsche o a-histórico remete à arte e ao esquecimento; enquanto que o supra-histórico, por sua vez, ao eterno e ao estável: à arte e à religião. Assim, um museu que priorize a arte e o esquecimento poderia com mais facilidade estabelecer uma deriva da inclinação memoriosa e sustentar a abertura para o novo. Ao se articular essas idéias de Nietzsche com a distinção apresentada no item anterior sobre individualidade e singularidade, pode-se perguntar: quando um museu é capaz de funcionar nesta dimensão a-histórica ou supra-histórica é possível pensar que ele tenda para a constituição de singularidades, muito mais do que de individualidades?

Para um museu que assuma uma atitude de tratar a doença da ciência História, o antídoto seria a arte, em sua dimensão a-histórica e supra-histórica. Para que não se confunda esse antídoto com a religião, que também oferece uma dimensão supra-histórica, privilegiei nesta tese a dimensão a-histórica.

Nietzsche destaca que o animal se esquece, “*Todavia o homem também se admira de si mesmo por não poder aprender a esquecer [...]*”.¹¹¹ E enfatiza que o homem sofre quando se vê na condição de memorioso, daquele que ruma e sofre de reminiscência, impossibilitado de criar:

Então, o homem diz: <eu me lembro>, e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre. Assim, o animal vive a-historicamente: ele passa pelo presente como um número, sem que reste uma estranha quebra. Ele não sabe se disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero. O homem, ao contrário, contrapõe-se ao grande e cada vez maior peso do que passou: esse peso o oprime [...] Por isso o aflige, como se pensasse em um paraíso perdido, ver o gado pastando, [...] a criança que ainda não tem nada a negar de passado e brinca entre os gradis do passado e do futuro em uma bem-aventurada cegueira. E, no entanto, é preciso que sua brincadeira seja perturbada: cedo demais a criança é arrancada ao esquecimento. Então ela aprende a entender a expressão <foi>, a senha [...].¹¹²

E leva a necessidade do esquecimento mais longe ainda, sublinhando que o homem necessita da dimensão do esquecimento em sua existência:

*No entanto, em meio à menor como em meio à maior felicidade é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder-esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante a sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé em um ponto como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que torne os outros felizes.*¹¹³

¹¹¹ *Ibid.*, p. 7-8.

¹¹² *Ibid.*, p. 8.

¹¹³ *Ibid.*, p. 9.

Destaco que, em sua compreensão, esquecer é necessário para o homem, para um povo, para uma cultura. Eu acrescentaria: inclusive para um museu. Nas palavras de Nietzsche:

*A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir ou ao animal que tivesse de viver apenas de ruminção e de ruminção sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento [...] há um grau de insônia, de ruminção, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura.*¹¹⁴

Para Nietzsche, o esquecimento que advém da atitude a-histórica se coloca a serviço da vida:

*Portanto, podemos ter a capacidade de sentir a-historicamente, de perseverarmos em direção ao mais importante e originário, uma vez que aí reside o fundamento sobre o qual pode crescer algo reto, saudável e grandioso, algo verdadeiramente humano. O a-histórico é similar a uma atmosfera que nos envolve e na qual a vida se produz sozinha, para desaparecer uma vez mais com a aniquilação desta atmosfera.*¹¹⁵

Com isso se pode dizer que um museu da criação é aquele que tem por fundamento uma memória criativa. Miguel Angel de Barrenechea, ao pesquisar a possibilidade de uma memória do futuro vinculada à criação artística na teoria nietzschiana, sublinha que “Na concepção do eterno retorno [na obra de Nietzsche] há uma visão diferenciada do tempo, da memória e da criação”.¹¹⁶ A partir da indagação colocada por Barrenechea, “[...] como é factível lembrar o que virá? Como podemos recordar o que ainda não foi realizado?”¹¹⁷, o mesmo responde:

*Nesse afirmar o mesmo – cada um desses artistas repetirá inúmeras vezes, inúmeras funções o que já está marcado: <o que já foi> –, nesse lembrar o já determinado, surge a possibilidade de conceber uma forma de lembrar o futuro. O termo <lembrar> deve ser pensado, aqui, como uma genuína celebração, tendo em vista a singularidade da concepção de tempo nietzschiana, que rompe com a visão tradicional da linearidade do devir. Pois quem faz o mesmo de forma criativa gera o novo. Memoriza, mas inova. Repete, mas cria. O artista pode se entregar a uma repetição mecânica, a um fazer o mesmo, sem intensidade, burocraticamente; nesse sentido, o mesmo torna-se mesmice [...] Mas aquele que memoriza e, nessa memorização, cria, afirma o já dado como se acontecesse pela primeira vez.*¹¹⁸

Interessa destacar, ainda, o alcance da pesquisa de Barrenechea quando estende o uso de um conceito de memória do futuro vinculada à criação artística,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶ BARRENECHEA, Miguel Angel. “Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro”. In: BARRENECHEA, Miguel Angel. (Org.). *As obras da memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 59.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

colocando-o na vida como um todo, sublinhando o que, me parece, encontra plena aplicação nesta pesquisa que desenvolvo acerca de um museu. Em suas palavras:

*Ademais, além das atividades artísticas, a vida em todas as suas manifestações pode ser criativa, articulando passado e futuro, memorizando o que virá. Mesmo sem gerar obras de arte específicas – dança, teatro etc. –, cada ato nosso pode, na sua repetição, ganhar intensidades e sentidos renovados. Em um tal processo de repetição do que já fizemos inúmeras vezes, quando executamos o mesmo de forma intensa e criativa, o que já foi torna-se singular. Nada é rotineiro. Ao afirmar a vida na sua plenitude, e cada ato da vida, lembramos o que já fizemos e o acolhemos e o afirmamos como nosso futuro.*¹¹⁹

Museu: memória, repetição e individualização

A partir das reflexões apresentadas acima se entende e se poderia afirmar que, em termos de sua organização interna, um museu que priorize a singularização é inteiramente diverso do que seria um museu que priorizasse a individualização. Assim, um museu memorioso padece do excesso de história ou memória, posto que funcionaria de acordo com o que Nietzsche caracterizou como um tipo ressentido,¹²⁰ enquanto aquele apequenado que “*entende do silêncio, do não-esquecimento, da espera*”.¹²¹

Portanto, não se trata de constituir um museu que negue o esquecimento funcionando, ainda como Nietzsche caracterizou, como um museu erudito, como aquele que “*quer preservar a si mesmo*” como em um livro.¹²²

Um museu erudito ou memorioso não tenderia a engendrar subjetividades serializadas ou individualizadas? E, por sua vez, um museu onde predominasse o esquecimento não poderia ser visto com tendo cumprido uma pré-condição para a criação, para a deflagração de processos de singularização?

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁰ Nietzsche estuda o ressentimento e descreve uma tipologia das classes nobres divididas entre a aristocracia guerreira e a aristocracia sacerdotal. O tipo aristocrata guerreiro é esquecido, ativo e criador. Por sua vez, o aristocrata sacerdotal é memorioso, reativo e rancoroso. Este último não consegue esquecer; ele cultiva o motivo de sua mágoa e busca permanentemente se vingar, visto que vive imerso no ódio. A esperteza do aristocrata sacerdotal foi ter cultuado e explorado o ressentimento dos seus fiéis, fazendo-o girar em culpa internalizada. Assim Nietzsche caracteriza o porquê dos sacerdotes serem os mais terríveis inimigos: “*Porque são os mais impotentes. Na sua impotência, o ódio toma proporções monstruosas e sinistras, torna-se a coisa mais espiritual e venenosa*”. (p. 30). O ressentimento dos sacerdotes aristocratas se estende e foi assimilado por seus fiéis, os servos, internalizado em culpa. Nietzsche nos ensina que o ressentimento gera valores: “*A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtém reparação*”. (p. 34). E, finalizando a caracterização do ressentido, Nietzsche articula o ressentimento com o não esquecimento: “*O homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo. [...] ele entende do silêncio, do não-esquecimento, da espera, do momentâneo apequenamento e da humilhação própria*”. (p. 36). Todas as citações podem ser lidas em NIETZSCHE, Friedrich. (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹²¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²² *Id.* (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 243.

Parte C – Micropolítica **Museu: ordem molecular e ordem molar**

A questão que se coloca, então, é a de buscar uma leitura da instituição, no caso do museu, em uma dimensão tal que possibilite observar tais ou quais aspectos, ou, como dito anteriormente, que lógicas tendem para constituir modos de subjetivação de individualidades ou de singularidades. Em termos políticos, essa leitura da instituição museu se coloca no plano de uma micropolítica, mais do que na esfera de uma macropolítica, da política que envolve grandes grupos, grandes conjuntos representacionais já configurados.

Baseio-me na análise molecular do museu procurando me distanciar de análises generalizantes, apoiadas em abstrações. No campo da micropolítica encontram-se as linhas de forças em luta e as disputas, como será explicado a seguir.

A ordem molecular no museu

Nesta pesquisa, o estudo da instituição na esfera molecular baseia-se mais uma vez no pensamento de Nietzsche, para quem todo corpo é composto de forças que estão em relação. O nome para a relação é acaso. As forças nunca existiriam isoladamente; estão sempre em relação. Essas forças nunca existem no singular, são sempre presentes no plural, não importa se em um corpo orgânico ou inorgânico; institucional ou social. Isso pode ser depreendido da seguinte passagem da obra desse filósofo, quando ele interroga, em uma dimensão que não é apenas a da instituição, mas do indivíduo:

*O que é o homem? Um monte de paixões, que penetram no mundo pelos sentidos e pelo espírito: um novelo de serpentes selvagens, que raramente se cansam de lutar; depois contemplam o mundo a fim de buscar sua presa.*¹²³

Para Nietzsche, “Onde vejo vida, encontro vontade de poder”.¹²⁴ O jogo de forças é a expressão da vontade de poder.¹²⁵ Para o filósofo, ao comentar que a luta pela existência se caracteriza por ser uma exceção, uma situação transitória de restrição da vontade de vida, ele enuncia: “a luta grande e pequena gira sempre em

¹²³ *Id.* (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*.

Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 135.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹²⁵ Nesta pesquisa, quando for possível a escolha, opto pelo vocábulo “potência” e não “poder”. Potência não tem a ver com poder; se eu desejo, se tenho vontade de poder é porque há uma relação de exterioridade. Por exemplo, a criança está aberta para a vida e tem potência para ser afetada. Vontade de potência é efetuação de potência; está diretamente ligada ao poder de ser afetado. No entanto, alguns tradutores optam por poder, outros por potência o que repercutirá, nesse texto, no uso dos dois vocábulos.

torno da preponderância, de crescimento e expansão, de poder, conforme a vontade de poder, que é justamente vontade de vida”.¹²⁶

Nietzsche precisa o sentido que assume na sua obra a “vontade”, como se pode ler nesta passagem:

*<Querer> [vontade] me parece ser, antes de tudo, alguma coisa de complicado, alguma coisa que não possui unidade a não ser como palavra [...] em todo querer [vontade] há, antes de tudo uma multiplicidade de sentimentos: o sentimento do ponto de partida da vontade, o sentimento da finalidade, o sentimento do <vai-e-vem> entre esses dois estados; em seguida, um sentimento muscular concomitante que, sem pôr em movimento <braços e pernas>, entra em jogo desde que o <queiramos>. Do mesmo modo, portanto, que sentimentos de diversas espécies são reconhecíveis, como ingredientes na vontade, assim também entra, em segundo lugar, um ingrediente novo, a reflexão. Em cada ato da vontade há um pensamento diretor. [...] Em terceiro lugar, a vontade não é somente um complexo de sentimentos e pensamentos, mas também uma inclinação, uma inclinação ao mando.*¹²⁷

Para Nietzsche, o confronto de forças abre sempre novas possibilidades; novas combinações em um movimento incessante,

*[...] a sucessão de processos de subjugamento que nela ocorrem [...] juntamente com as resistências que a cada vez encontram, as metamorfoses tentadas com fim de defesa e reação, e também os resultados de ações contrárias bem sucedidas. Se a forma é fluída, o <sentido> é mais ainda [...].*¹²⁸

As práticas institucionais, no caso do museu, operam de forma semelhante ao que se passa na dimensão de um indivíduo: um palco onde se debatem jogos de força, vontades, resistências, poder, enfim, vida.

Tenho em conta uma noção de instituição como um teatro de jogos de força dos instintos em luta, como enunciou o extemporâneo Nietzsche em uma de suas incursões, quando reafirmou a sua crítica da modernidade:

*[...] nossas instituições nada mais valem: acerca disso há unanimidade. O problema não está ligado a elas, mas a nós. Depois que perdemos todos os instintos dos quais nascem as instituições, estamos perdendo as instituições mesmas, porque não mais prestamos para elas. [...] Para que haja instituição, é preciso haver uma espécie de vontade, de instinto, de imperativo, antiliberal até a malvadeza: a vontade de tradição, de autoridade, de responsabilidade por séculos adiante, de solidariedade entre cadeias de gerações, para a frente e para trás in infinitum. [...] O ocidente inteiro não tem mais os instintos de que nascem as instituições, de que nasce o futuro: talvez nada contrarie tanto o seu <espírito moderno>. Vive-se para hoje, vive-se rapidamente – vive-se irresponsavelmente: eis precisamente o que se chama <liberdade>. O que de instituição faz instituição é desprezado, odiado, rejeitado [...].*¹²⁹

¹²⁶ *Id.* (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 244.

¹²⁷ *Id.* (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 34.

¹²⁸ *Id.* (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 82.

¹²⁹ *Id.* (1889). *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 89-90.

Museu: ordem molecular, agenciamento e devir

Um aspecto essencial para o entendimento da concepção acerca do homem e da instituição, na qual se baseia esta pesquisa, é a dimensão coletiva implícita na noção de agenciamento:

*Os dois pólos do conceito de agenciamento não são portanto o coletivo e o individual: são antes dois sentidos, dois modos do coletivo. Pois se é verdade que o agenciamento é individuante, fica claro que ele não se enuncia do ponto de vista de um sujeito preexistente que lhe poderia ser atribuído: logo, o próprio está na medida de seu anonimato, e é por esse motivo que o devir singular de alguém concerne de direito a todos.*¹³⁰

O agenciamento promove o vir a ser de algo ou de alguém que se encontra ao término do processo e não no seu alvorecer: a isso se denomina devir.

É na dimensão molecular que se jogam os jogos de poder, as práticas discursivas, os silêncios, as rotulações, as desqualificações que interessam ser explicitadas para que não fiquemos submetidos aos imperativos da instituição. É nessa dimensão molecular que podem ser estabelecidas resistências aos imperativos, que ele chamou de linhas de fuga. Acerca dessa noção de linha de fuga, Deleuze assim precisou:

*A linha de fuga é uma desterritorialização. [...] Evidentemente, eles [os franceses] fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo ... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia.*¹³¹

Parte D – Microfísica do poder Museu e poder

As lógicas que serão estudadas nesta pesquisa são: da criação, do controle e da compaixão. Como se dá esse jogo de forças? O que nos ajudaria a compreender a atitude de singularização de Arthur Bispo do Rosário? Qual a razão de, em determinados contextos, serem produzidas subjetividades assujeitadas e modeladas com traços de identidade de tonalidade homogeneizada? As respostas a essas perguntas poderão ser alinhavadas através do estudo da microfísica do poder estabelecida por Foucault. O que nos ensina Foucault? Antes de mais nada, que a

¹³⁰ ZOURABICHVILI, François. (2003). *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 22.

¹³¹ DELEUZE, Gilles *apud* ZOURABICHVILI, François. *Op. cit.*, p. 56-57.

analítica do poder lança mão da teoria como caixa de ferramentas¹³², o que quer dizer:

[...] *que se trata de construir não um sistema, mas um instrumento: uma lógica própria às relações de poder e às lutas que se engajam em torno delas; que essa pesquisa só pode se fazer aos poucos, a partir de uma reflexão (necessariamente histórica em algumas de suas dimensões) sobre situações dadas.*¹³³

Caberia indagar sobre a aplicabilidade das ideias de Foucault em outro contexto, no caso, no estudo das lógicas atuantes em um museu. Em outras palavras, de que ferramentas teóricas lançar mão dentro da caixa foucaultiana denominada “analítica do poder” que interessam nesta pesquisa? Cabe neste momento enfrentar o que Foucault assinalou: “*Mas eu não falo da situação atual. Efetuo uma interpretação da história, e o problema é saber – mas não o resolvo – qual é a utilização possível dessas análises na situação atual.*”¹³⁴

O museu não é estudado como uma instituição estática, modelar, superestrutural, macrofísica, molar. Ou seja, ele não deve ser apreendido em formulações generalizantes e nem ser definido por uma Estrutura da mesma ordem que o Sujeito, a Verdade, o Poder.¹³⁵

Entendo o museu como um fenômeno pontual, singular, localizado, datado, em um cenário social determinado. O museu enquanto um acontecimento, uma intervenção que se dá em um tempo e espaço determinados. Posso dizer: o museu enquanto um dos palcos onde se representa o desenrolar do drama da aventura da existência humana.

As ferramentas que busco na analítica sugerida por Foucault serão utilizadas no entendimento das características e dos efeitos da relação entre museu e poder.

¹³² Ver DELEUZE, Gilles *apud* FOUCAULT, Michel. (1972). “Os intelectuais e o poder”. Entrevista com Gilles Deleuze. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 39. Col. Ditos e Escritos, vol. IV

¹³³ FOUCAULT, Michel. (1977). “Poderes e estratégias”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Op. cit.*, p. 251.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 279.

¹³⁵ Foucault não usa Poder: “*Nunca uso a palavra poder com P maiúsculo [...] o poder não é endógeno, não construí um círculo ontológico ao deduzir o poder do poder [...]*”. *Ibid.*, p. 275. Ver também: “*Se eu me fizesse uma concepção ontológica do poder, haveria, de um lado, o Poder com P maiúsculo, espécie de instância lunar, supraterrrestre, de outro, as resistências dos infelizes que são coagidos a se vergarem ao poder. Penso que uma análise desse gênero é totalmente falsa, pois o poder nasce de uma pluralidade de relações que se enxertam em outra coisa, nascem de outra coisa e tornam possível outra coisa. Daí o fato de que, por um lado, essas relações de poder se inscrevem no interior de lutas que são, por exemplo, lutas econômicas ou religiosas. Portanto, não é fundamentalmente contra o poder que as lutas nascem. Mas, por outro lado, as relações de poder abrem um espaço no seio do qual as lutas se desenvolvem.*”. *Ibid.*, p. 276-277.

Nessa medida, posso reiterar que reduzir o museu à sua dimensão instituída é se limitar a um plano de análise do poder no qual vai ficar mais evidenciado o caráter de “reprodução” que essa instituição imprime na vida social, e não aquele de potência de constituição, ou seja, contexto da produção de subjetividades.

A microfísica do poder

Da mesma maneira como o poder atua e se exerce sobre os indivíduos, esses também se encontram em uma posição de estabelecer uma relação intrínseca, ou melhor, imanente ao poder, como resistência:

*Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente, como uma obrigação ou uma proibição, aos que <não têm>; ele os investe, passa por eles e através deles; apóia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apóiam-se por sua vez nos pontos em que ele os alcança.*¹³⁶

Ou dito por Foucault de maneira concisa e cristalina: “*onde há poder há resistência*”.¹³⁷ Para uma analítica do poder que se contraponha às estruturas dominantes importa a sustentação deste enquanto resistência que possa ser uma potência constituinte de novas modalidades de subjetivação, possibilitando e rearrumando relações de tempo e espaço, enfim, o entendimento do poder como sendo de natureza plural. O caráter transversal do poder leva a que não se deva buscar estudá-lo circunscrito à determinada localização.¹³⁸

É importante não se restringir a análise ao plano molar e sim perceber que as relações de poder não se restringem às relações do Estado com os cidadãos, mas que permeiam todos os aspectos da vida social. Importa perceber também que essas relações de poder organizam lógicas que, da mesma forma que o poder

*[...] não são unívocas; definem inúmeros pontos de luta, focos de instabilidade comportando cada um seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo menos transitória da relação de forças. A derrubada desses <micropoderes> não obedece portanto à lei do tudo ou nada; ele não é adquirido de uma vez por todas por um novo controle dos aparelhos nem por um novo funcionamento ou uma destruição das instituições; em compensação nenhum de seus episódios localizados pode ser inscrito na história senão pelos efeitos por ele induzidos em toda a rede em que se encontra.*¹³⁹

¹³⁶ *Id.* (1975). *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Tradução: Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 29.

¹³⁷ *Id.* (1976). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 91.

¹³⁸ “*As relações de poder são, em minha opinião, ao mesmo tempo mais simples e muito mais complicadas. Simples, uma vez que não necessitam dessas construções piramidais [de infra e supraestrutura]; e muito mais complicadas, já que existem múltiplas relações entre, por exemplo, a tecnologia do poder e o desenvolvimento das forças produtivas*”. *Id.* (1978). “Diálogo sobre o poder”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Op. cit.*, p. 259.

¹³⁹ *Id.* (1975). *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Tradução: Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 29.

A compreensão de que o poder se exerce pontualmente, em inúmeras situações e condições do cotidiano da vida, leva a que ele não seja restrito ao plano de uma superestrutura; ele não advém da luta de classes ou apenas do antagonismo entre dominadores e dominados:

[...] *o poder vem de baixo; [...] não há [...] oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade [...] as correlações de força múltiplas que se formam e atuam nos aparelhos de produção, nas famílias, nos grupos restritos e institucionais [inclusive os museus] servem de suporte a amplos efeitos de clivagem que atravessam o conjunto do corpo social. Estes formam, então, uma linha de força geral que atravessa os afrontamentos.*¹⁴⁰

As grandes estratégias de poder se incrustam e se revelam em relações moleculares. As relações de poder não são exteriores a outros tipos de relações, mas lhes são imanentes e atravessam todas as relações: de conhecimento, econômicas, políticas, sexuais.¹⁴¹

As relações de poder

Além da desconstrução da noção de sujeito constituinte destaque, de início, que a analítica do poder pensada por Foucault nos permite abranger o estudo das relações de poder na dimensão institucional do museu. Esta é a reflexão que faço a partir da leitura de sua primeira precaução metodológica formulada nestes termos:

[...] *não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes. Trata-se, ao contrário, de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, lá onde ele se torna capilar [=molecular]; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, [por exemplo os museus] principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violento.*¹⁴²

Valorizo que o poder não é entendido então como localizado em uma classe ou em um conjunto de instituições e aparelhos que levam ao assujeitamento dos cidadãos, poder exercido em nome de um Estado soberano, da dominação ou da soberania.¹⁴³ Ao contrário, ele se exerce, friso, através das instituições, e de todos os modos de relação. Nas palavras de Foucault:

¹⁴⁰ *Id.* (1976). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 90.

¹⁴¹ *Id.* ((1978). “Sobre a história da sexualidade”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 249.

¹⁴² *Id.* (1976). “Soberania e disciplina”. In: *Ibid.*, p. 182.

¹⁴³ Acerca da soberania e da dominação: “*Por dominação eu não entendo o fato de uma dominação global de um sobre os outros, ou de um grupo sobre outro, mas as múltiplas formas de dominação que podem se exercer na sociedade. Portanto, não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social*”. *Ibid.*, p. 181.

*Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, defasagens e contradições que as isola entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou **cristalização institucional** toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais.*¹⁴⁴ [negrito meu]

Pesquisa a produção de subjetividades em um museu enquanto efeito das lógicas em jogos de disputas de poder. Tais lógicas são instáveis, coexistindo em suas lutas cotidianas. No Capítulo 4 estudarei essas lógicas que, em algumas situações (no controle e na compaixão), vão ser evidenciadas nos dispositivos enquanto sintomas. Estes sintomas podem ser entendidos na qualidade de linhas de força que se reforçam com tamanha intensidade que se precipitam em determinado sintoma, ou melhor, enquanto dada “cristalização institucional”.

No ponto de vista foucaultiano ganha relevo a especificidade das relações de poder que é essencialmente a de uma ação:

[...]: *só existe o poder que se exerce por uns sobre os outros; o poder só existe no ato, mesmo se ele se inscreve num campo de possibilidades em desordem que se apóiam em estruturas permanentes. [...] [O poder] É um conjunto de ações sobre ações possíveis: ele opera sobre o campo de possibilidades aonde se vem inscrever o comportamento dos sujeitos atuantes: ele incita, ele induz, ele contorna, ele facilita ou torna mais difícil, ele alarga ou limita, ele torna mais ou menos provável; no limite ele constrange ou impede completamente; mas ele é sempre uma maneira de agir sobre um ou sobre sujeitos atuantes, enquanto eles agem ou são susceptíveis de agir. Uma ação sobre ações.*¹⁴⁵

Assim, o poder se encontra em qualquer parte, pois “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”.¹⁴⁶ Com outras palavras, Foucault pôs a ênfase nas relações de poder: “E não há poder, mas sim relações de poder que nascem, necessariamente, como efeitos e condições de outros processos”.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Id. (1976). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 88-89.

¹⁴⁵ Id. (s/d). “Dois ensaios sobre o sujeito e o poder”. Tradução: s/n. Disponível em: www.brigadasinternacionais.blogspot.com. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

¹⁴⁶ Id. (1976). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 89.

¹⁴⁷ Id. (1978). “Precisões sobre o poder: respostas a certas críticas”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Ibid.*, p. 276.

Diagrama e resistência

Foucault fundamenta que o poder circula e funciona e se exerce em cadeia, em uma rede que constitui um diagrama.¹⁴⁸ Deleuze explicita o que é um diagrama: “*É a exposição das relações de forças que constituem o poder*”.¹⁴⁹ Deleuze completa a sua definição de diagrama ou da máquina abstrata chamando a atenção para o seu caráter nômade, em uma multiplicidade temporo-espacial: “*é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não-localizáveis e que passa a cada instante por todos os pontos*”.¹⁵⁰

Na analítica do poder, para Foucault, não se trata de priorizar algo da ordem da estrutura, mas sim das composições de forças, das relações táticas, móveis, circunstanciadas, instáveis, como em um campo de batalhas onde se lança mão de estratégias e manobras militares.¹⁵¹

Foucault acentua que se é verdadeiro que nunca estamos “fora” do poder, que não existe margem onde nós pudéssemos nos colocar “à margem do poder”, por sua vez, da mesma forma, tampouco isso quer dizer que exista uma “forma incontornável” de dominação, nem que se esteja sempre capturado, submetido, subjugado ao poder. Ele rompe com a lógica binária, do tipo dominante *versus* dominado, ou com poder *versus* sem poder. Foucault apresenta como hipótese que se por um lado, “*o poder é coextensivo ao corpo social; não há, entre as malhas de sua rede, praias de liberdades elementares*”¹⁵², por outro, há o reconhecimento que de fato,

[...] *não há relações de poder sem resistências; que estas são tão mais reais e eficazes quanto mais se formem ali mesmo onde se exercem as relações de poder; a resistência ao poder não tem que vir de fora para ser real, mas ela não é pega na armadilha porque ela é a compatriota do poder; ela é, portanto, como ele, múltipla e integrável a estratégias globais.*¹⁵³

Se as relações de poder fossem, por sua essência, tão onipresentes, oniscientes e onipotentes não haveria linha de fugas e a analítica desse poder reduzir-se-ia ao silêncio dos impotentes, no qual ouvir-se-iam os ruídos dos

¹⁴⁸ *Id.* (1976). “Soberania e disciplina”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Maria Teresa de Oliveira e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 184.

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles. (1988). *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988, p. 46.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ “Quando falo de estratégia, levo o termo a sério: para que uma determinada relação de forças possa não somente se manter mas se acentuar, se estabilizar e ganhar terreno, é necessário que haja uma manobra”.

FOUCAULT, Michel. (1978). “Sobre a história da sexualidade”. In: *Op. cit.*, p. 255.

¹⁵² *Id.* (1977). “Poderes e estratégias”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Op. cit.*, p. 248.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 249.

poderosos e assistir-se-ia à afirmação da estrutura do poder. O ponto de vista sustentado por Foucault aponta para outra direção, conforme se pode ler:

*[...] tema do poder como série de relações complexas, difíceis, nunca funcionalizadas e que, em um certo sentido, não funcionam nunca. O poder não é onipotente, onisciente, ao contrário! Se as relações de poder produziram formas de inquirição, de análises dos modelos de saber, é precisamente porque o poder não era onisciente, mas cego, porque se encontrava em um impasse. Se assistimos ao desenvolvimento de tantas relações de poder, de tantos sistemas de controle, de tantas formas de vigilância, é justamente porque o poder sempre foi impotente.*¹⁵⁴

H - As resistências

O homem é a possibilidade de resistência ao poder, resistência que é imanente ao exercício das forças.

Na analítica do poder posta à luz por Foucault destaca-se que não há poder sem resistência e, conforme assinala Deleuze, as resistências vêm antes no diagrama, mais ainda,

*[...] e que a última palavra do poder é que a resistência tem o primado, na medida em que as relações de poder se conservam por inteiro no diagrama, enquanto as resistências estão necessariamente numa relação direta com o lado de fora, de onde os diagramas vieram.*¹⁵⁵

Foucault, a esse propósito, sugere se tomar as resistências como ponto de partida para construir uma analítica do poder, de fato, assentado sobre novas bases.¹⁵⁶

As resistências, para Foucault, não são como substância, não são localizáveis, não são internas nem externas ao poder que elas enfrentam, não se reduzindo a uma certa imagem invertida do poder. As resistências são tão inventivas, móveis e produtivas quanto o poder.¹⁵⁷

¹⁵⁴ *Id.* (1978). “Precisões sobre o poder: respostas a certas críticas”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Op. cit.*, p. 274.

¹⁵⁵ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁶ “*Eu gostaria de sugerir aqui uma outra maneira de avançar para uma nova economia das relações de poder, que seja mais empírica, mais diretamente ligada à nossa situação presente, e que implique igualmente relações entre a teoria e a prática. Este novo modo de investigação consiste em tomar as formas de resistência aos diferentes tipos de poder como ponto de partida. Ou, para utilizar uma outra metáfora, consiste em utilizar esta resistência como um <catalisador químico> que permita colocar em evidência as relações de poder, de ver onde elas se inscrevem, de descobrir os seus pontos de aplicação e os métodos que elas utilizam. Mais do que analisar o poder do ponto de vista da sua racionalidade interna, trata-se de analisar as relações de poder através do confronto de estratégias. [...] Quanto às relações de poder, para compreender em que é que elas consistem, seria necessário talvez analisar as formas de resistência e os esforços desenvolvidos para tentar dissociar essas relações*”. FOUCAULT, Michel. (s/d). “Dois ensaios sobre o sujeito e o poder”. Tradução: s/n. Disponível em: www.brigadasinternacionais.blogspot.com. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

¹⁵⁷ *Ver Id.* (1977). “Não ao sexo rei”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 241.

Não localizado, mas exercido institucionalmente, não superestruturalmente, não delegado, nem protegido e consagrado permanentemente; ao contrário, o poder se exerce ao mesmo tempo em que sofre os efeitos contrários a este, pois o poder decorre do caráter relacional das correlações de forças, logo, “[...] lá onde há poder há resistência [...] esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”.¹⁵⁸

E a sua característica básica é a de que:

*Estes pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande Recusa - alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder.*¹⁵⁹

As resistências encontram-se “distribuídas de modo irregular: os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço”.¹⁶⁰ Pois, “as resistências não se reduzem a uns poucos princípios heterogêneos [...] elas são o outro termo nas relações de poder”.¹⁶¹

Logo, elas são móveis, circunstanciais, transitórias, conjunturais e localizadas em todo e qualquer espaço/tempo de determinada organização social ou institucional. As resistências são, portanto, imanentes às relações de poder:

*[...] A rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles, também pulverização dos pontos de resistência atravessa as estratificações sociais e as unidades individuais.*¹⁶²

Poder e dobra

Deleuze propõe a noção de dobra como essencial para a compreensão do fenômeno da resistência, na concepção de poder desenvolvida por Foucault, na última parte de sua obra. Para ele, quando se fala em “dobra” não estamos encurralados pela lógica dialética do jogo e da luta dos contrários, e sim apontando uma experiência imanente ao exercício da força. Assim, não se trata mais de uma oposição entre duas forças contrárias, mas da força dobrar-se sobre si mesma. É o que Foucault traz à baila a partir de seu estudo sobre os gregos no qual pesquisa o

¹⁵⁸ *Id.* (1976). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 91.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶² *Ibid.*, p. 92.

exercício das práticas de si.¹⁶³ Deleuze lembra Foucault: enquanto resistência, enquanto dobra, a prática de si “*é um poder que se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros*”.¹⁶⁴

A dobra é como o surfista que não enfrenta a força das ondas nem se coloca contra elas, nem se retira para a areia, mas que procura agir na força da água.¹⁶⁵

A dobra é a capacidade de transformar a força que oprime na própria potência de criação de si. Ou seja, a dobra é a possibilidade de se constituir uma nova subjetividade no meio de um jogo de forças; é a dobra a possibilidade de abertura para o novo, engendrado no seio da relação de poder.

Remetendo ao modo de subjetivação agenciado por Arthur Bispo do Rosário categorizado como subjetividade inventiva, pode-se completar essa definição acrescentando, então, que o modo de subjetivação inventivo é aquele no qual pôde ser agenciado, de maneira exitosa, uma dobra ao poder, em uma atitude de resistência, ou seja, uma linha de fuga ou deriva às injunções do poder. Cabe destacar que essa atitude de resistência foi sustentada através do mergulho cotidiano no processo de criação artística. Assim, sugiro que a experiência de Arthur Bispo do Rosário ilustra a possibilidade de que a criação artística constitui por si mesma uma atitude de resistência ao poder.

A dobra possibilita a constituição de uma abertura para o novo, a criação de uma nova possibilidade, uma nova singularidade. Aqui encontramos a justificativa de nos apoiarmos na leitura do poder desenvolvida por Michel Foucault. O poder para Foucault é criativo, é uma potência constituinte, uma abertura para uma nova discursividade.

Poder, dobra e produção de subjetividades

Foucault acentua que do poder decorre a produção de subjetividades:

¹⁶³ A ideia básica que norteia este estudo da analítica do poder é a de identificar as características do poder a serem levadas em consideração no estudo da produção de subjetividades em um museu. Não se trata de um estudo do poder tal qual se encontra presente em toda a obra de Foucault. Por isso deixo de lado o estudo detalhado de seus dois últimos livros, os do terceiro momento de sua obra: Id. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 9. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001 e Id. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. 7. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

¹⁶⁴ FOUCAULT, Michel *apud* DELEUZE, Gilles. (1988). *Op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁵ Ver a imagem do surfista ilustrando a atitude de resistência em DELEUZE, Gilles. (1990). “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996, p. 223.

*Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.*¹⁶⁶

Assim, se o poder produz subjetividades, da mesma forma, a resistência também produz subjetividades. O poder tende a exercer o “governo pela individualização”.¹⁶⁷ Se a forma prevalente do poder é a produção de subjetividades individualizadas e modelizadas cabe em uma atitude de resistência reconhecer que

*O indivíduo é o produto do poder. O que é preciso é <desindividualizar>, pela multiplicação, o deslocamento e os diversos agenciamentos. O grupo não deve ser o laço orgânico que une os indivíduos hierarquizados, mas um constante gerador de <desindividualização>.*¹⁶⁸

Destaco que a analítica do poder estabelecida por Foucault se baseia na desterritorialização do poder, em sua característica de transversalidade que atravessa todos os estratos sociais. Daí a concepção de subjetividade de Guattari, como vimos, desterritorializada por excelência, reunir condições de ser articulada com proveito nesta análise com a noção de dispositivo, da mesma forma desterritorializado no qual se jogam os jogos de poder.¹⁶⁹

Parte E – Lógica e sintoma

Museu: ordem molar e sintoma

A partir de tais conceitos se pode pensar que uma instituição, como um museu, é um teatro de operações de forças em luta. Estas são instintos, poder, lógicas, vontade de potência, tendências etc. O fato é que se observam disputas de

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. (1976). “Soberania e disciplina”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Maria Teresa de Oliveira e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 184.

¹⁶⁷ *Id.* (s/d). “Dois ensaios sobre o sujeito e o poder”. Tradução: s/n. Disponível em: www.brigadasinternacionais.blogspot.com. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

¹⁶⁸ *Id.* (1972). “Introdução à vida não fascista”. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

¹⁶⁹ Ver o seguinte trecho “[...] *notadamente a < transversalidade > das lutas atuais, noção comum a Michel Foucault e Felix Guattari [...]*” em DELEUZE, Gilles. (1988). *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988, p. 96. Vale notar que Foucault, ao prefaciá-lo livro de Deleuze e Guattari denominado *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*, enfatizou que este precipita uma série de estímulos, entre eles, o convite para os atravessamentos: “*Libere-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, a castração, a falta, a lacuna), que o pensamento ocidental, por um longo tempo, sacralizou como forma do poder e modo de acesso à realidade. Prefira o que é positivo e múltiplo; a diferença à uniformidade; o fluxo às unidades; os agenciamentos móveis aos sistemas. Considere que o que é produtivo, não é sedentário, mas nômade*”. FOUCAULT, Michel. (1972). “Introdução à vida não fascista”. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault. Acesso em: 12 de setembro de 2009. [**negrito meu**]

poder, afirmação de vontades, choques e entrechoques de tendências ou lógicas. Nesta tese chamo de lógica o somatório de forças que atuam em um mesmo sentido no que diz respeito à constituição de subjetividades. A face externa, visível, molar, ou seja, o desenho aparente da instituição, é a expressão dessas lutas e pode ser entendido, nesta pesquisa, como sintoma ou manifestação de uma outra dimensão, isto é, das disputas no plano molecular.

Nesta pesquisa, em uma palavra, a dimensão visível, molar ou o estilo da instituição é entendido enquanto sintoma ou expressão da lógica que atua na esfera molecular. Cabe a pergunta: toda e qualquer lógica institucional se externaliza por sintoma? Ou sintoma designa alguma particularidade externalizada que não estaria necessariamente contida em outras externalizações que dizem respeito a outras lógicas de funcionamento? Voltarei a essa questão.

Destaquei até o momento: uma tendência, lógica ou vontade, que repercute em individualização e outra vontade, lógica ou tendência que implica em singularização.

Se o museu é lugar de memória, esta pode ser pensada diferentemente conforme se ampare em uma lógica da repetição e da evocação; ou pode funcionar alicerçado em uma lógica que prioriza o esquecimento e que se abre para a afirmação do novo.

Entendendo-se o museu como o contexto de luta e disputa de forças, conclui-se que coexistem nele lógicas, ou forças, ou tendências que se encaminham para a externalização de efeitos distintos. Até o momento, identifiquei dois efeitos: processos de individualização e outros de singularização. Esses distintos modos de subjetivação articulam-se com a dimensão memoriosa da instituição, quer reforçando-a, quer se alinhando em uma perspectiva de linha de fuga aos costumes ou “memória coletiva” do museu.

Museu: lógica de funcionamento e sintoma

O saber médico de matiz anátomo-patológico¹⁷⁰ estabelece a distinção entre sinal e sintoma: sinal é toda alteração que a doença expressa no corpo do doente e é constatada no exame médico. Trata-se, no caso do sinal, de uma evidência objetiva do estado de morbidade. Por outro lado, sintoma é aquilo de que o paciente se queixa e que remete à doença inscrita no seu corpo, e que auxilia o médico na

¹⁷⁰ Foucault estudou a medicina caracterizando-a como um saber anátomo-patológico, visto que se sustenta sobre o plano orgânico, segundo as divisões da anatomia do morto. Ver *Id.* (1963). *O nascimento da clínica*. 2. ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

definição de um diagnóstico. Uma síndrome é um conjunto de sinais e sintomas que caracterizam o estado mórbido. De forma sumária, pode-se dizer: o sinal se evidencia e do sintoma se fala.

A noção de sintoma encontrou um desenvolvimento distinto no corpo da psicanálise freudiana. A psicanálise não se ocupa tanto do local de externalização do sintoma – mente, corpo ou vida social – mas sim da sua dinâmica e da sua origem, sendo esta remetida à vida intra-psíquica do paciente. O sintoma para Sigmund Freud revela uma formação de compromisso, de natureza binária e remetida à ordem do conflito de duas forças básicas. De um lado, a demanda pulsional que busca se externalizar e se satisfazer; e de outro, a força do recalque que atua no sentido e na direção contrária: tentando evitar a manifestação pulsional. Do conflito dessas duas forças resulta o sintoma. Nas palavras de Freud:

*Um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação instintual [pulsional] que permaneceu em estado jacente; é uma conseqüência do processo de repressão [recalque]. A repressão [recalque] se processa a partir do ego quando este – pode ser por ordem do superego – se recusa associar-se com uma catexia instintual que foi provocada no id. O ego é capaz, por meio da repressão [recalque] de conservar a idéia que é o veículo do impulso repreensível a partir do tornar-se consciente.*¹⁷¹

Examinando mais de perto a formação dos sintomas nos pacientes que padecem de histeria, Freud definiu que:

*[...] tais sintomas [dos histéricos] são um substituto numa transcrição, por assim dizer – de uma série de processos, desejos e aspirações investidas de afeto, aos quais, mediante um processo psíquico especial (o recalque), nega-se a descarga através de uma atividade psíquica passível de consciência. Assim, essas formações de pensamento que foram retidas num estado de inconsciência aspiram a uma expressão apropriada a seu valor afetivo, a uma descarga [...].*¹⁷²

Enfatizo que as demandas pulsionais no caso do sintoma psicanalítico não foram suprimidas. Elas estão presentes, em um jogo ativo, contraditório, com o recalque, lutando por se realizar; do ponto de vista do recalque, lutando para silenciar tais demandas.

Assim, o sintoma é uma formação de compromisso entre duas forças em luta. Esse é o primeiro sentido a ser retido nesta noção de sintoma: a expressão de duas forças em luta. Em outro texto, Freud é cristalino ao remeter os sintomas à dimensão

¹⁷¹ FREUD, Sigmund. (1926). “Inibições, sintomas e ansiedades”. In: *Edição padrão brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. XX. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 112.

¹⁷² *Id.* (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: *Op. cit.* Vol. VII. 2. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 153-154.

intra-psíquica, à sexualidade do paciente, em suas concisas palavras: “[...] os *sintomas representam a atividade sexual dos doentes*”.¹⁷³

Enfim, as teorias psicanalíticas construídas por Freud definem o sintoma, na dimensão do indivíduo, com as seguintes características: 1) é a expressão de duas forças em luta; 2) é da natureza da sexualidade; 3) a sua origem é intra-psíquica.¹⁷⁴

Nesta pesquisa a instituição é estudada como um campo de múltiplas e distintas forças em jogos de disputa. Dessa forma, quando falo em sintoma me refiro, através dessa acepção, à externalização na dimensão molar das diversas forças institucionais em luta. Considero esses resultados provisórios, instáveis, mutáveis e em interação como sintomas institucionais, estabelecendo, no entanto, a distinção necessária entre o sintoma médico (expressão de doença) e entre o sintoma psicanalítico (fruto de uma relação binária). Nesta pesquisa, quando digo que tal dispositivo opera com o sintoma tal, quero dizer que o jogo de múltiplas forças evidencia uma tendência expressiva e digna de nota de tal ou qual sintoma institucional. De forma mais ou menos evidente, os outros sintomas também estão presentes, simultaneamente, mas em menor intensidade do que aquela lógica que se externaliza em tal sintoma que prevaleceria no contexto institucional, a tal ponto que mereceria que este dispositivo fosse qualificado que funciona em tal sintoma nomeado. Ou seja, se uma instituição funciona predominantemente no sintoma X, da mesma forma podem ser reconhecidos, também, neste mesmo dispositivo, os sintomas W, Y e Z, entre outros, simultaneamente em ação.

O sintoma institucional de que falo nesta pesquisa não é da ordem da formação de compromisso, não é redutível à dimensão do sujeito, não é da ordem da sexualidade, nem é expressão do jogo de duas forças: pulsão e recalque ou pulsão e cultura. O sintoma nesta pesquisa é da ordem da externalização molar dos efeitos que decorrem das lutas e dos confrontos entre vontades, instintos, forças, desejos, que se dão na dimensão molecular e que porventura preponderam em dado momento nos dispositivos.

Uma última palavra cabe ser dirigida e enfrentada em face de uma dificuldade de nomeação da lógica da criação enquanto um “sintoma”. De imediato, é de

¹⁷³ *Id.* (1905). *Minhas teses sobre o papel da sexualidade na etiologia das neuroses*. In: *Op. cit.* Vol. VII. 2. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 261.

¹⁷⁴ Freud, em diversos momentos de sua obra, aplicou os resultados de sua pesquisa, ao nível do indivíduo, no estudo de fenômenos coletivos, reconhecendo a ocorrência de sintomas sociais. Estes achados reorientaram a sua leitura acerca do sintoma destacando ser este a expressão do conflito entre a pulsão (sexual) e a cultura. Aqui me refiro à sintoma psicanalítico no sentido utilizado na clínica individual.

entendimento, no senso comum, que sintoma (médico ou psicanalítico), em última instância, remete à doença; ao passo que criação remete à Vida, à Saúde, à resistência a qualquer adversidade. O recurso que uso nesta pesquisa é me referir ao sintoma institucional quando há qualquer bloqueio ou captura do processo criativo. Para o caso particular da criação não uso a expressão “sintoma criação” e sim lógica da criação que, nesse caso, remete ao fato de que tal dispositivo externaliza e é reconhecido enquanto museu no qual predomina a criação.

Museu: forças, lógicas de funcionamento e sintomas

Se distintos objetos parciais dos museus produzem distintas subjetividades, então seria o caso de identificar quais seriam as distintas lógicas ou forças atuantes em um museu que vão repercutir em modos subjetivos diversos; ou seja, explicitar quais seriam as características de cada um desses objetos parciais que contribuem para o sintoma.

Em outras palavras, trata-se de apresentar uma analítica das forças em jogo nos segmentos dos museus que possibilite identificar diferentes modos de funcionamento ou diferentes lógicas de funcionamento.

Toma-se como pressuposto uma idéia que vai ser discutida mais adiante: cada uma dessas distintas tendências que atuam nos distintos objetos parciais dos museus funciona sob determinadas lógicas, constituindo certos modos de subjetivação naqueles que com ela entram em contato.

Os processos de subjetivação identificados foram construídos no processo de discussão das questões levantadas. Essas distintas modalidades não são tomadas como um *a priori* que fosse natural e evidente por si. Pretendo demonstrar os modos pelos quais se dá a constituição de subjetividades nos museus de arte, nos trabalhos com arte, nas exposições dos produtos alcançados, na leitura e entendimento proposto, enfim, em todos os aspectos que envolvem a arte no campo da psiquiatria no Brasil.

De forma provisória, visando oferecer uma visão de conjunto, antecipo que os museus são pensados nesta pesquisa como podendo funcionar de acordo com as seguintes lógicas: criação, controle e compaixão.

Ou seja, o trabalho com a arte, ou o uso que se faz da arte, ou a instrumentalização de recursos da esfera da arte, que se desenrolam nos espaços institucionais da psiquiatria, no Brasil, podem ser entendidos como a expressão sintomática da criação, da compaixão ou do controle. Esses espaços se referem aos

museus, mas, além destes também nas oficinas de arte, nas exposições, nas leituras que se estabelecem acerca da criação dos usuários dos serviços de saúde mental.

O seguinte pensamento de Nietzsche se encontra na base do entendimento de cada uma dessas lógicas ou sintomas, prevalentes ou não em cada dispositivo: “A <obra>, aquela do artista, do filósofo, inventa em primeiro lugar aquele que a criou, que se supõe que a tenha criado”.¹⁷⁵

Aqui desloco “a obra, aquela do artista, do filósofo” para “a obra do museu” e com isso se pode vislumbrar a constituição de subjetividades engendrada pela obra=museu=instituição=exposição=ação educativa=experiência com arte a que me refiro desde a primeira linha deste Capítulo 1.

O objeto institucional “museu”

E se eu tomar o museu como um objeto? E se eu considerar, tratando-se de um museu de arte, esse objeto como uma obra de arte? Esse criou quem o cria. Quem cria o museu? Quem cria o museu é aquele que o frequenta. Ou seja, o museu é “criado” no momento em que é habitado por alguém que o instaura como museu.

Se um museu estiver organizado como um lugar de conservação e de exposição de determinadas obras, de ação educativa e de experiência com a arte, ele assume a sua condição de museu, na plenitude do termo. O museu é um lugar de encontro, de uma intermediação. Isso permite afirmar que este lugar “museu” é praticado pelo público que frequenta uma exposição, por aquele que frequenta a ação educativa, experimenta a arte, entra em contato com os textos ou o projeto museológico. Penso, enfim, que o “lugar praticado”,¹⁷⁶ ou seja, o museu, implica uma relação entre esses dois termos: o museu e o seu frequentador.

Logo, ao se tomar o museu como uma obra - no caso do museu de arte, como uma obra de arte – isto é, enquanto uma instituição que afirma e prioriza e almeja em todos os seus detalhes de funcionamento o processo de criação artística, pode-se reler o pensamento de Nietzsche, ponto de partida desta pesquisa, com os seguintes termos: “A obra-museu criada pelo público (=frequentador) inventa em primeiro lugar aquele que a criou, que se supõe que a tenha criado”.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 199.

¹⁷⁶ Ver o conceito de lugar praticado formulado por Michel de Certeau em CERTEAU, Michel. (1990). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 7. ed. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 202.

Parto do entendimento de que o museu cria um modo de ser, de sentir, de falar, de se portar – subjetividade –, naquele que o cria, por ocasião de uma visita a uma exposição ou por entrar em contato com algum aspecto do museu.

O estudo na dimensão molecular do museu me levou à seguinte indagação: quais seriam as características de cada um dos segmentos de um museu que repercutiriam de maneira a inventar este ou aquele tipo de subjetividade?

O museu enquanto um espaço potencial

O museu nesta pesquisa é tomado como um espaço potencial, noção desenvolvida por Winnicott, enquanto uma zona intermediária para caracterizar um lugar que é distinto do mundo interno e, da mesma maneira, não se confunde com o meio ambiente, externo ao indivíduo.¹⁷⁷ Em suas palavras, “*O lugar em que a experiência cultural se localiza está no espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente*”.¹⁷⁸

Winnicott articula o conceito de espaço potencial com o de objeto transicional e de fenômeno transicional para ilustrar a relação na criança entre o seu mundo interno e o mundo externo.

O objeto transicional é o suporte das relações transicionais. Esses objetos nas crianças não têm um valor em si, conforme acentua Winnicott: “*não tanto o objeto usado quanto o uso do objeto*”.¹⁷⁹ São os objetos transicionais que servem de ponte de ligação entre a criança e o mundo, inicialmente representado pela mãe.

Os fenômenos transicionais ocorrem no espaço potencial entre a criança e o mundo. O objeto transicional é aquele do qual se apossa a criança em seus jogos, funcionando como um mediador: como cenário de jogos emocionais, como contexto de experiências, como uma forma de lidar com a realidade, como a possibilidade de nesse microcosmo brincar, devanear e se exercitar para a vida. Tomo o objeto transicional no sentido de algo que possibilita a alguém vivenciar experiências no espaço potencial.

Nesta pesquisa, lanço mão e aplico no âmbito do museu a formulação de Guattari de objeto transicional conceituada por Winnicott na esfera da relação entre o bebê e sua mãe, aplicando-a a uma instituição.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ver WINNICOTT, Donald Woods. (1971). *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

¹⁷⁸ *Id.* (1967). “A localização da experiência cultural”. In: *Op. cit.*, p. 139.

¹⁷⁹ *Id.* (1971). *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁰ Ver GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 321.

Qual a importância de se pensar o museu enquanto um objeto institucional que proporciona a constituição de um espaço potencial?

Pode ser útil para esclarecer essa ideia recordar a iniciativa da artista plástica Lygia Clark, que lançou mão de objetos relacionais no seu fazer artístico, assim os definindo: “*Ele [o objeto relacional] é alvo de carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado perdendo a condição de simples objeto, para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito*”.¹⁸¹

Nessa esfera de suas experiências, o objeto serve como mediador e suporte para ampliar as experiências sensoriais do público, agora não mais colocado em uma postura passiva – de observador de obras de arte –, mas na condição de experimentador de sensações, de “criador de objetos”, na medida em que a sua participação, ou melhor dizendo, a sua interação com os objetos expostos é que se constituía nesse experimentar. Nesse contexto ocorre a valorização do museu como o espaço potencial que possibilita o acontecimento dessas experiências.

Winnicott lança a indagação:

*O que estamos fazendo enquanto ouvimos uma sinfonia de Beethoven, ao visitar uma galeria de pintura, lendo [um livro] na cama, ou jogando tênis? [...] Não é apenas: o que estamos fazendo? É necessário também formular a pergunta onde estamos [...]?*¹⁸² **[negrito meu]**

A resposta é que estamos no espaço potencial onde a experiência cultural se realiza. E a que experiência ele se refere? À criação de: arte, filosofia, religião, história, conforme se pode ler a seguir: “*A partir desses fenômenos transicionais, desenvolveu-se grande parte daquilo que costumamos admitir e valorizar de várias maneiras sob o título de religião e arte*”.¹⁸³

Para que o museu funcione enquanto um espaço potencial de realização de fenômenos transicionais, é preciso que sua organização esteja voltada para estimular a criatividade em todos aqueles que frequentam cada um dos seus aspectos.

Como deveriam ser organizados os segmentos ou objetos parciais do museu – exposição, experiência com a arte, oficinas, ação educativa, textos, projeto museográfico – para que ele possa se colocar como um espaço potencial e, em decorrência, criasse subjetividades de tal ou qual tipo?

181 CLARK, Lygia. “Objeto relacional”. In: *Catálogo da exposição Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies*. Rio de Janeiro: Paço Imperial do Rio de Janeiro. dez. 1998/fev. 1999.

182 WINNICOTT, Donald Woods. (1971). “O lugar em que vivemos”. In: *Op. cit.*, p. 147.

183 *Id.* (1988). *Natureza humana*. Tradução: Davi Litman Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 127.

Lógica da criação e lógica do controle

Este pensamento de Nietzsche de que a obra de arte agencia a criação do seu criador tem como pressuposto a sua concepção do homem enquanto um plano de forças em disputa e em movimento permanente. Para ele, o “<sujeito> não é nada que atue, mas apenas uma ficção”.¹⁸⁴ De forma mais precisa lemos essa sua crítica ao conceito de sujeito, elaboração metafísica, no momento em que Nietzsche se refere ao indivíduo:¹⁸⁵

*O indivíduo não é senão a soma de sensações conscientes, de julgamentos e de erros, uma crença, um pequeno pedaço do verdadeiro sistema de vida ou vários pequenos pedaços juntos por fabulação, uma <unidade> que não resiste ao exame.*¹⁸⁶

Se a criação de arte agencia tal tipo de subjetividade, a criação de outro tipo que chamo, provisoriamente de não-arte, ou o bloqueio do processo de criação da arte, agenciaria um outro tipo de subjetividade diferente daquela agenciada pela criação artística. Para que essa distinção fique mais clara evoco o pintor Iberê Camargo que afirmou: “A arte cria, a técnica fabrica”.¹⁸⁷

Transposto esse pensamento para a dimensão institucional, posso inferir que o artista cria a obra e a si, assim como o artesão fabrica o objeto e a si. Posso, também, inferir, como uma hipótese, que se um artista passa 50 anos criando obras, como é o caso de Arthur Bispo do Rosário, que viveu cerca de 50 anos internado em um hospital psiquiátrico, a maior parte desse tempo criando obras de arte, o “si” = Arthur Bispo do Rosário criado é distinto daquele “si” criado por um fabricante que passasse cinquenta anos e, da mesma forma, ocupado com a fabricação do mesmo objeto – repetitivo, manufaturado, idêntico.

¹⁸⁴ Id. (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 241.

¹⁸⁵ Nesta pesquisa parto do deslocamento do sujeito em direção à subjetividade. Assim estudo a produção de subjetividades em um museu. A crítica à noção de sujeito é o implícito a ser explicitado em todo o percurso. Estabeleço analogia entre o “sujeito” criticado por Guattari e Deleuze e o “sujeito” (sujeito entre aspas) referido por Nietzsche e por vezes, como nesse caso, referido por Nietzsche como indivíduo. O que importa é deixar claro que, além da terminologia, o entendimento acerca do homem, indivíduo, vivente ou ser como uma falsa unidade, estabelecido no plano da representação imaginária e totalizante, foi dinamitado primeiramente por Nietzsche, seguido por outros pensadores, como Freud, Foucault, Deleuze e Guattari. O homem nessa perspectiva foi definido como um palco de forças em jogo. A sustentação dessa afirmação pode ser lida em vários textos de Nietzsche, como no seguinte: “Mas não existe um tal substrato; não existe <ser> [sujeito=indivíduo] por trás do fazer, do atuar, do devir: o <agente> é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo”. Id. (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 43.

¹⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich apud BALEN, Regina Maria Lopes van. *Sujeito e identidade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1999, p. 61.

¹⁸⁷ CAMARGO, Iberê apud MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 66.

Em outras palavras, esta pesquisa fica mais bem caracterizada se for levado em consideração que se procura aplicar em um museu o pensamento de Nietzsche, no que diz respeito à criação de si através da arte. O mergulho no processo de criação artística perpetrado por Arthur Bispo do Rosário possibilitou que ele pudesse se singularizar no contexto de uma instituição normalizadora e docilizadora dos corpos, tal como um hospital psiquiátrico, a maior parte do tempo funcionando sob uma chancela repressiva e degradante. Coerente com esse modo de funcionamento, essa instituição tende a forjar grupos compostos por individualidades assujeitadas ao poder institucional.

Aqui cabe fazer a distinção entre esses conjuntos de individualidades assujeitadas e os grupos-sujeitos, assim definidos por Guattari, “*O grupo-sujeito –ou o grupo que tem vocação de sê-lo – se esforça por ter controle sobre seu comportamento, tenta elucidar seu objeto e, nesse momento, secreta os meios dessa elucidação*”.¹⁸⁸ Esse tipo de grupo, explica o autor, é ouvido e ouvinte, e daí decorre que no seu funcionamento “*faz aflorar uma hierarquização de estruturas que vai lhe permitir abrir-se a um <para-além> dos interesses do grupo*”.¹⁸⁹ Esses grupos-sujeitos, detalha ainda mais Guattari, “*deliberadamente ou não, tentam assumir o sentido de sua práxis e instaurar-se como grupo-sujeito, constituindo-se numa perspectiva de ser o agente de sua própria morte*”.¹⁹⁰

Por sua vez, os conjuntos de individualidades assujeitadas ao poder institucional constituem o que Guattari definiu sob a denominação de grupo-sujeitado, que de modo distinto ao do grupo-sujeito “[...] *não se presta à ação de uma tal perspectiva: ele passa por uma hierarquização quando de seu ajustamento aos outros grupos*”.¹⁹¹ Ou seja, para ele

[...] *os grupos-sujeitados recebem passivamente suas determinações do exterior e, com a ajuda de mecanismos de autoconservação, se protegem de maneira mágica de um não-sentido considerado exterior; assim agindo, recusam toda possibilidade de enriquecimento dialético fundado na alteridade do grupo.*¹⁹²

O modo de subjetivação desses grupos-sujeitados, que vivem o seu cotidiano no isolamento social, recolhidos no espaço físico do hospital psiquiátrico organizado

¹⁸⁸ GUATTARI, Félix. (1964). “A transversalidade”. In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004, p. 105.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.105.

¹⁹² *Ibid.*, p. 116.

em torno da doença mental, por um período de tempo às vezes prolongado, foi categorizado por André Milagres como subjetividade asilar.¹⁹³

De modo muito distinto do que seja uma subjetividade do tipo asilar, como também distinto de uma subjetividade forjada em um coletivo de um grupo-sujeito, Arthur Bispo do Rosário constituiu-se pela entrega ao processo de criação artística, sustentado no decorrer dos 50 anos de sua vida passados em uma instituição disciplinar. A sua subjetivação se deu em uma direção de radical singularização em decorrência de sua entrega ao devir artista.¹⁹⁴ Ou, dito de outra forma, ele pôde ser “inventado” pelas obras que criou e que tornaram a sua existência uma vida digna de ser vivida, como uma obra de arte. Podem ser aplicadas as palavras de Nietzsche a Arthur Bispo do Rosário: “*Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida*”.¹⁹⁵

Ao contrário, se um indivíduo se encontra submetido a uma instituição e nesta não lhe é solicitada a criação – de arte – ou a fabricação – de artesanato – os processos de subjetivação que poderiam ser ativados pela criação se encontram aprisionados sob controle.

Assim, em um extremo temos a força da criação artística, no outro, o controle, cerceamento ou impedimento do exercício da criação; diz-se, nesse último caso, que o controle triunfou. No intervalo entre esses extremos, pode-se ter a possibilidade de criação, não de arte, mas sim de artesanato, o que não é exatamente o controle absoluto enquanto a expressão de um impedimento, mas tampouco é a plena afirmação da pujança criadora da arte.

A obra de arte cria o artista; esse movimento de expansão da liberdade pode ser amplificado pela criação ou, de outro modo, pode ser cerceado e limitado pela restrição da criação.

¹⁹³ Ver MILAGRES, André Luís Duval. *Porta de saída do asilo: cotidiano, narrativa e subjetividade nas residências terapêuticas em saúde mental do IMAS Juliano Moreira*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

¹⁹⁴ Chamo de devir artista ao mergulho no agenciamento pela criação artística que repercute na obra criada, qual seja, subjetividades do tipo artista. A dimensão coletiva e individual do agenciamento e o estudo do homem como um jogo de forças permitem pensar que um vivente pode mergulhar nos mais variados e distintos devires. A esse propósito ver a nota de rodapé 54, p. 25-26, na qual indico a maneira como uso a noção de devir.

¹⁹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. (1872). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed., 4. reimpressão. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 55. Vale a pena conferir esta passagem em outra tradução do mesmo livro de Nietzsche: “*Salva-o a arte, e pela arte salva-o para si... a vida*” que pode ser lida em *Id. Obras incompletas*. 2. ed. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 9.

A lógica da criação é aquela que, predominando em um determinado objeto parcial, implica reconhecer que as forças atuam no sentido da criação artística estimulando processos de singularização, promovendo linhas de fuga das tendências à serialização ou individualização. Ela possibilita a formação de subjetividades não-assujeitadas ao poder institucional.

A lógica do controle é aquela que silencia, evita, ou minimiza as tendências de criação, redundando no reforço dos processos de individualização presentes em um dispositivo que articula a arte no campo da psiquiatria.

Quando se pensa nas oficinas de arte, ou nas exposições de obras de usuários dos serviços de saúde mental, a lógica da criação é aquela que privilegia e afirma a sustentação da oficina ou da exposição em critérios do campo artístico, com a valorização da arte como um fim em si. Ou seja, nas oficinas sob a égide da lógica da criação, por exemplo, a criação artística não está submetida aos imperativos da ciência psiquiátrica: tratamento, diagnóstico e terapia. Nesses contextos, a lógica do controle é aquela que vigora quando a dimensão artística da criação é em plano de inferioridade em relação aos critérios da ciência psiquiátrica.

Até esse momento expliquei o que está em jogo nas lógicas da criação e de controle, as quais serão abordadas em relação ao funcionamento dos museus. Agora vou desenvolver a terceira delas: a da compaixão.

Lógica da compaixão

A terceira lógica de funcionamento do museu se caracteriza por ser um desenvolvimento e uma aplicação da noção de compaixão que se encontra na obra de Nietzsche.¹⁹⁶ Essa lógica comparece com maior transparência nos desenhos

¹⁹⁶ Thomas Szasz, professor de psiquiatria em Nova York, sob o título *Cruel compaixão* publicou um livro onde critica a opressão e o controle psiquiátrico daqueles indesejados socialmente, entre eles os doentes mentais. Szasz caracteriza o modelo psiquiátrico como: coercivo-compassivo, nesse sentido se coloca em uma perspectiva distinta daqueles autores privilegiados nesta pesquisa, como Foucault, Guattari e Deleuze. Destaco as seguintes passagens nas quais ele discute a compaixão e em que fundamenta o porquê do modelo da psiquiatria ser o compassivo e coercitivo. “*Em nosso afã de medicalizar a moral, transformamos quase todos os pecados em doença. Raiva, gula, luxúria, orgulho, preguiça são todos os sintomas de doenças mentais. Apenas a falta de compaixão ainda é um pecado. À luz da falsa virtude da compaixão, subverteremos a concepção liberal clássica do homem como agente moral, dotado de livre arbítrio e responsável por suas ações e a trocamos pela concepção do homem como paciente, a vítima da doença mental*”. “*Entretanto, a compaixão é uma perigosa aliada*”. [...] “[...] *ser compassivo é hoje sinônimo de ser virtuoso*”. “[...] *a compaixão nem sempre, ou necessariamente, é uma virtude*”. “[...] *Na verdade, os filósofos gregos e romanos duvidavam da compaixão. Do seu ponto de vista, a razão, por si, era o guia certo da conduta. Eles viam a compaixão como uma tendência, nem admirável, nem desprezível*”. E Szasz cita Aristóteles assim como cita Hannah Arendt, que a reconhecia tal qual os gregos enquanto uma paixão e, portanto, sob suspeita. “*A deusa romana da Justiça é uma mulher de olhos vendados: sua virtude é a indiferença, não a compaixão*”. “*Justificando a coerção por meio da compaixão. O altruísta, que justifica seu comportamento através da compaixão, precisa convencer-se de que está agindo em benefício do outro*”. “*Classificar uma pessoa como paciente mental é uma iniciativa francamente desleal, que*

institucionais consagrados à exibição das obras, tais como exposição, mostra, audiovisual e museu, mas também no próprio momento de criação de objetos com arte.

A noção de compaixão na qual se fundamenta essa lógica é desenvolvida por Nietzsche, para quem essa noção envolve uma relação de apropriação do outro tomado como objeto de compaixão. Em suas palavras, sob o título de benevolência:

[...] é virtuoso que uma célula se transforme numa função de outra célula mais forte? Ela tem de fazê-lo. E, é mau que a mais forte a assimile? Ela tem de fazê-lo também; é necessário que o faça, pois procura abundante substituição e quer regenerar-se. Portanto, deve-se distinguir, na benevolência, entre o impulso de apropriação e o impulso de submissão, conforme ela seja sentida pelo mais forte ou pelo mais fraco. Alegria e desejo coexistem no mais forte, que quer transformar algo em função sua; alegria e vontade de ser desejado, no mais fraco, que gostaria de tornar-se função. – Compaixão é essencialmente do primeiro tipo, um agradável movimento do impulso de apropriação, à vista do mais fraco; havendo ainda a considerar que <forte> e <fraco> são conceitos relativos.¹⁹⁷

A lógica da compaixão em um museu ou dispositivo que se relacione com a arte, no campo da psiquiatria, reproduz a mesma lógica da velha psiquiatria de supremacia da ciência, dos técnicos, da razão sobre a arte, sobre o usuário, sobre a sua criação.

Não existe uma superação linear, pura e autêntica nos processos instaurados pela Reforma Psiquiátrica enterrando nas lixeiras da história e do passado a psiquiatria tradicional. Ao contrário, os avanços e os retrocessos fazem parte do cotidiano do campo da psiquiatria no Brasil. Mais do que isso, observa-se a possibilidade de recuperação da lógica psiquiátrica tradicional, mesmo no seio de dispositivos voltados para a mudança. Daí decorre a atualidade das seguintes palavras de Deleuze:

Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital [do

estimula a compaixão abstrata para com ele como paciente e a indiferença concreta para com ele como pessoa". SZASZ, Thomas. (1993). *Cruel compaixão*. Tradução: Ana Rita P. Moraes. Campinas: Papirus, 1994, p. 22-24. Tem significativa importância o livro de Sandra Caponi no qual a autora estuda as estratégias de organização da assistência médica, notadamente a que se apoia na compaixão piedosa, base da caridade, e a outra que toma por fundamento o utilitarismo que informa a assistência filantrópica. CAPONI, Sandra. (2000). *Da compaixão à solidariedade: uma genealogia da assistência médica*. 1 ed., 1. reimpressão. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2004. Caponi, da mesma forma que Szasz, estuda a compaixão em Nietzsche, Arendt, Platão e Aristóteles. Se por um lado Szasz aplicou a compaixão no estudo da psiquiatria, por sua vez, Caponi ampliou esta base de análise projetando-a para o modelo da assistência médica. Nesses dois exemplos de estudos aplicados da noção de compaixão, os autores percorreram autores como Nietzsche e Arendt, além de Platão e Aristóteles. Apesar disto, nesta tese fiz a opção de trabalhar exclusivamente com a abordagem reconhecida por todos, como sendo aquela pioneira, a empreendida por Nietzsche, entendendo ser a mesma suficiente para os meus objetivos. Remeto os interessados no estudo da compaixão ao livro de Caponi, aos meus olhos, neste aspecto, o mais completo e detalhado.

¹⁹⁷ *Id.* (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 143.

asilos psiquiátricos] como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas.¹⁹⁸

Assim, tanto nos dispositivos do campo da psiquiatria tradicional quanto naqueles edificados sob a influência e com os objetivos da Reforma Psiquiátrica cabe evocar ainda mais uma vez Nietzsche, quando este nos interroga: “Onde estão seus maiores perigos? – Na compaixão”.¹⁹⁹

Entendo e insisto que nas disputas e nos jogos de poder que se travam no âmbito da psiquiatria, a identificação do tipo de lógica que preside tal ou qual funcionamento de um museu é relevante. E, mais ainda, isso é válido no que concerne aos dispositivos criados pela Reforma Psiquiátrica para que esses assumam de fato uma posição de ruptura com o paradigma psiquiátrico.

A compaixão é o derradeiro pecado de Zaratustra, repudiado por este ao afirmar em meio a suas palavras de despedida: “O meu sofrimento e a minha compaixão – que importam? Viso, acaso, à felicidade? Eu viso à minha obra!”.²⁰⁰

Um dispositivo do campo da psiquiatria amparado na lógica da compaixão funciona tal qual um bazar de caridade onde a arte dos loucos é aproveitada para estudos dos “pobres coitados” primitivos. Tal museu é uma apreensão, em uma determinada lógica, da diferença considerada sempre em relação a uma identidade padrão, a do – branco-macho-adulto-católico-casado-ariano-cidadino-racional. Em outras palavras, um dispositivo que funcione na lógica da compaixão é a versão na atualidade do “Gabinete de Curiosidades” que é a tipificação do protótipo do museu, surgido no alvorecer da Modernidade.²⁰¹

No “Gabinete de Curiosidades” ficavam recolhidos e expostos os troféus coletados durante a circulação pelo além-humano; um além-centro, ou seja, um “Gabinete de Curiosidades” reúne os documentos (objetos ou coleção) que testemunham o primitivismo do Outro.

¹⁹⁸ DELEUZE, Gilles. (1990). “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996, p. 220.

¹⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. (1882). *Op. cit.*, p. 186.

²⁰⁰ *Id.* (1883). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 9. ed. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 328.

²⁰¹ Os “gabinetes de curiosidades” eram as salas abertas nos palácios nas quais eram exibidos os objetos que documentavam o exótico, o periférico, o arcaico, o selvagem, o indígena etc. aos olhos europeus. De forma geral, esses objetos haviam sido recolhidos nas expedições de pesquisa científica, exploradora, extrativista ou de conquista, que mergulharam nos espaços localizados fora da civilização. Ver WEIL, Stephen. *A cabinet of curiosities: inquiries into museums and their prospects*. Washington and London: Smithsonian Institute Press, 1995.

Essa é a base da compaixão da qual a lógica da criação se diferencia. No plano da exibição – mostras, exposições, museus etc. – a lógica da criação destaca o caráter artístico dos objetos e produtos e visa a recepção desses pelo viés da estética. A lógica da compaixão é a da submissão e do controle apresentados com aparência adocicada. Com palavras mais duras, Nietzsche assim a caracterizou: “*Manifestar compaixão é considerado como um sinal de desprezo, pois se deixou visivelmente de ser objeto de temor desde o momento que se testemunha compaixão*”.²⁰² Ou, em poucas palavras: há um aroma de crueldade na compaixão.²⁰³ Crueldade esta refinada por um longo processo de espiritualização e divinização.²⁰⁴

Parte F – Sociedade disciplinar e sociedade de controle O museu estudado enquanto instituição disciplinar

Nesta pesquisa o museu é estudado enquanto instituição disciplinar. Foucault denominou sociedade disciplinar à nova modalidade de organização social que se instaurou quando se transformaram os modos pelos quais o poder marcava o tempo e o espaço. Essa sociedade foi caracterizada pela organização dos grandes meios de confinamento: as instituições disciplinares. Assim, nas palavras de Foucault,

[...] a sociedade moderna que se forma no começo do século XIX é, no fundo, indiferente ou relativamente indiferente à pertinência espacial dos indivíduos; ela não se interessa pelo controle espacial dos indivíduos na forma de sua pertinência a uma terra, a um lugar, mas simplesmente na medida em que tem necessidade de que os homens coloquem à sua disposição seu tempo.²⁰⁵

Pode-se dizer que o museu, como se conhece atualmente, é uma instituição disciplinar que surgiu na Modernidade.²⁰⁶

As instituições disciplinares possibilitaram a mudança da relação com o tempo e o espaço; no perímetro institucional foram recolhidos, de forma voluntária ou não, conjuntos de indivíduos que, nesses locais onde se constituíam subjetividades sob a forma de identidades, sofriam em suas atividades a maior extração possível do tempo. Segundo Foucault,

²⁰² NIETZSCHE, Friedrich. (1880). *O viajante e sua sombra*. Tradução: Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007, p. 46.

²⁰³ Ver *Id.* (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 67.

²⁰⁴ Ver *Id. Ibid.*, p. 68.

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. (1973). *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro: PUC, 1978, p. 93.

²⁰⁶ Ver a leitura do museu enquanto instituição disciplinar em AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

*A fábrica, a escola, a prisão ou os hospitais têm por objetivo ligar o indivíduo a um processo de produção, de formação ou de correção dos produtores [...] opor a reclusão do século XVIII, que exclui os indivíduos do círculo social, à reclusão que aparece no século XIX, que tem por função ligar os indivíduos aos aparelhos de produção [...] Trata-se, portanto, de uma inclusão por exclusão [...] oporei a reclusão ao sequestro; a reclusão do século XVIII, que tem por função essencial a exclusão dos marginalizados ou o reforço da marginalidade, e o sequestro do século XIX que tem por finalidade a inclusão e a normalização.*²⁰⁷

As sociedades disciplinares são, na leitura de Deleuze, um espaço estriado pela presença de tais instituições.²⁰⁸ As estrias que marcam o espaço social são os muros de cada uma dessas instituições disciplinares. Em cada uma, e segundo a sua finalidade, configura-se uma determinada identidade: filho, trabalhador, aluno, preso etc. Para Deleuze, “*Nas sociedades disciplinares [...] o indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis*”.²⁰⁹ Ou seja: “*Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar [da escola à caserna, da caserna à fábrica]*”.²¹⁰

O recolhimento dos indivíduos nas instituições disciplinares, entre outros fenômenos, acarreta a constituição de subjetividade na forma de uma identidade, o exercício do controle e a extração do tempo. Isso se entende quando se leva em consideração que o panoptismo se tornou um dos traços característicos das sociedades disciplinares. De fato, o surgimento *panopticon*²¹¹ se deu “*em fins do século XVIII e início do século XIX, no momento em que se constitui [...] a sociedade disciplina*”.²¹² Segundo Foucault, o *panopticon*

*É uma forma que se exerce sobre os indivíduos em forma de vigilância individual e contínua, em forma de controle de punição e recompensa e em forma de correção, isto é, de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas. Este tríptico aspecto do panoptismo - vigilância, controle e correção - parece ser uma dimensão fundamental e característica das relações de poder que existem em nossa sociedade.*²¹³

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. (1973). *Op. cit.*, p. 92.

²⁰⁸ As sociedades disciplinares, conforme destaca Deleuze, funcionam forjando moldagens fixas, estáveis e distintas uma das outras, ao passo que a sociedade de controle funciona por intermédio de redes flexíveis e moduláveis. Daí ele evocar o modelo disciplinar através da imagem dos túneis estáveis da toupeira, ao passo que as modulações móveis da sociedade de controle se assemelham às ondulações infinitas da serpente. Isso corresponde à idéia de um espaço estriado na sociedade disciplinar e a um espaço liso na sociedade de controle. Ver DELEUZE, Gilles. (1990). *Op. cit.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 219.

²¹⁰ *Ibid.*, p.221.

²¹¹ O modelo arquitetural foi idealizado pelo inglês Jeremy Bentham em 1787, apresentado na forma de cartas. Ver BENTHAM, Jeremy. (1891). “O panóptico”. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *O panóptico: Jeremy Bentham*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

²¹² FOUCAULT, Michel. (1973). *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro: PUC, 1978, p. 63.

²¹³ *Ibid.*, p. 83.

As instituições disciplinares exercem as seguintes funções, sumarizadas por Foucault:

*A extração da totalidade do tempo é a primeira função destas instituições de sequestro. [...] segunda função das instituições de sequestro é [...] controlar simplesmente seus corpos. [...] o funcionamento destas instituições implica uma disciplina geral da existência que ultrapassa amplamente as suas finalidades aparentemente precisas. [...] terceira função destas instituições de sequestro consiste na criação de um novo e curioso tipo de poder. [...] um poder econômico, [...] político, judiciário [...] quarta característica do poder. Poder que, de certa forma, atravessa e anima estes outros poderes. [...] um poder epistemológico [...] extrair dos indivíduos um saber.*²¹⁴

Nesta pesquisa a contemporaneidade não é estudada segundo o modelo das sociedades disciplinares, mas sob a denominação de sociedade de controle, tal como foi formulada por Deleuze.²¹⁵ A sociedade de controle, segundo a sua definição, se organiza a partir de 1945 e notadamente após 1968, evidenciando a desterritorialização e a crise das instituições disciplinares, entre elas o museu. Essa crise decorre do desmoronamento dos muros disciplinares, de fato e fisicamente ou a sua ultrapassagem, com a circulação das funções antes restritas ao perímetro institucional disciplinar, agora sendo essas funções exercidas a céu aberto. É a idéia implicada na noção de desterritorialização, significando aqui que as funções antes restritas ao perímetro institucional atualmente se distribuem além dos muros, circulando por outros tantos espaços sociais.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 95-97.

²¹⁵ Ver DELEUZE, Gilles. (1990). *Op. cit.*

Capítulo 2: Modos de subjetivação em museus e dispositivos que operam com a arte no campo da psiquiatria: A construção das variáveis para o estudo da subjetividade

“*Eu sou um jornalista*”.²¹⁶
Michel Foucault (1978)

Parte A – Introdução

Pesquisa a produção de subjetividades no museu. Dirijo o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, um museu localizado no campo da Psiquiatria. Decorre daí que o ponto de partida desta pesquisa é o estudo dos modos de subjetivação agenciados em um museu do campo da Psiquiatria, no Brasil.

Falo em “modo de subjetivação”, conforme a terminologia assumida por Deleuze, que se refere aos “modos de existência”, tendo em conta a equivalência que ele estabelece com o que Foucault denominou “estilo de vida”.²¹⁷ Ambos ampliam e desenvolvem o pensamento de Nietzsche acerca da invenção de si pela arte ou a invenção de novas “possibilidades de vida”.²¹⁸ Apoio-me na análise molecular do museu, ou seja, na dimensão da micropolítica buscando me distanciar de análises generalizantes e baseadas em abstrações.

Ao utilizar o termo “museu”, nesta pesquisa, pretendo englobar qualquer objeto institucional que lide de alguma maneira com a arte. Assim, esclareço que estudo os modos de subjetivação em um museu, do campo da Psiquiatria, no Brasil, pressupondo que contemplo os diversos esquemas, modalidades, dispositivos, serviços, setores, ou instituições desse campo que lidem com a Arte: oficinas, mostras, exposições, publicações, relatos de casos, terapia ocupacional, arteterapia, exposições etc.

Considero o uso ampliado do termo museu mais adequado, pois entendo que as questões que dizem respeito à arte no campo da saúde mental não dizem respeito exclusivamente ao museu enquanto instituição: elas perpassam desde o momento de uma oficina, na qual estão sendo produzidos objetos, até o momento de exibição. Os endereçamentos enunciados ao final da Introdução evidenciam que interessa nesta pesquisa a transversalidade desses enquadres.

²¹⁶ Resposta dada por Foucault em uma entrevista com estudantes norte-americanos ao ser indagado se ele entendia ser o seu trabalho a obra de um historiador ou de um filósofo. Ver FOUCAULT, Michel. (1978). “Diálogo sobre o poder”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 265. Col. Ditos e Escritos, vol. IV

²¹⁷ DELEUZE, Gilles. (1986). “A vida como obra de arte”. In: *Op. cit.*, p. 123-126.

²¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 199.

Explico, ainda, que sob a denominação “terapia ocupacional” me refiro aos trabalhos desenvolvidos no campo da Psiquiatria através da mediação da arte. Estes podem, na medida da competência e das determinações legais, serem praticados por distintos profissionais: médicos, enfermeiros, terapeutas ocupacionais, cuidadores (categoria de profissionais que recebem treinamento para atuar em programas de saúde mental e com idosos, não tendo uma formação técnica especializada na área da saúde, sendo treinados para exercer funções de cuidados à saúde), artistas, arteterapeutas, estudantes, assistentes sociais etc. Enfim, terapia ocupacional, aqui, diz respeito ao uso da arte no campo da saúde mental, mais precisamente às práticas em oficinas, e não ao profissional da mesma forma denominado.

Esta pesquisa abrange a produção de subjetividades em museus ou em outros setores a eles ligados, quer se filiem ou se reconheçam na velha ou na nova psiquiatria.

Neste segundo capítulo vou estudar os modos de subjetivação que identifiquei na esfera do museu do campo da psiquiatria no Brasil.

Para o estudo dos modos de subjetivação tomo como apoio o pensamento de Nietzsche de que o homem é constituído por forças em jogos e disputas permanentes. Em consequência, o homem encontra-se em constante vir a ser, ou ainda em um devir no qual ele se constrói e reconstrói em cada embate.²¹⁹

No Capítulo 1 indiquei a existência de dois extremos que são como que duas possibilidades, a saber: o da força da criação artística e, no outro extremo, o exercício do controle, do cerceamento ou do impedimento da criação, situação na qual o controle triunfou. Situei, no meio do caminho entre criação e controle, uma outra modalidade de “criação”, não de arte, mas através da fabricação de artesanato.

Uma instituição disciplinar normalizadora e docilizadora dos corpos, por exemplo, um asilo psiquiátrico, tende a forjar grupos compostos por individualidades assujeitadas ao poder institucional. Assim, os conjuntos que podem ser recortados nessas individualidades constituem o que Guattari denominou grupo-sujeitado,²²⁰ que tem por característica o fato de se conformar com a hierarquização da estrutura

²¹⁹ Ver *Id. Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 243.

²²⁰ Ver GUATTARI, Félix. (1964). “A transversalidade”. In: *Op. cit.*, p. 116.

institucional e, nessa ordem de funcionamento, somente a sua causa é ouvida, não conseguindo, porém, o grupo assumir a sua própria enunciação.

Os grupos-sujeitados são constituídos por indivíduos que não puderam ou foram impedidos de praticar a criação – de arte, ou a fabricação – de artesanato, permanecendo, em decorrência, submetidos ao controle. Esses indivíduos vão constituir, conforme fora antecipado na Introdução, subjetividades do tipo asilar. Esta qualificação será estudada mais adiante no decorrer deste capítulo.

Entendo que em uma instituição disciplinar possa ocorrer a constituição de determinados grupos-sujeitos, assim definidos por Guattari, enquanto aqueles que se empenham por ter controle sobre seu comportamento.²²¹ O grupo-sujeito é aquele que se esforça em influir, que busca seu objetivo e, com isso, assume a necessidade de ouvir e de ser ouvido. Nesse percurso ele formula a sua enunciação e tenta assumir o sentido de conhecer sua práxis. Deste modo, o grupo-sujeito se sobrepõe a uma hierarquia das estruturas.

Nesses grupos-sujeitos organizados no seio de uma instituição disciplinar do campo da psiquiatria pode ocorrer a constituição de modo de subjetivação com certas características presentes naqueles que se entregam à fabricação artesanal, características essas que vão ser provisoriamente ilustradas por um personagem fictício, “Fulano”.²²² Esta afirmação será estudada mais adiante neste capítulo.

Foi vista, também na introdução, uma outra possibilidade de subjetivação que vai ser estudada tomando como paradigma a experiência de Arthur Bispo do Rosário.²²³ A sua subjetivação se deu em uma direção de radical singularização em decorrência de sua entrega ao devir artista.

A partir dessas considerações se depreende que o fato de se estar submetido, ou não, ao processo de criação artística vai fazer diferença nos processos de subjetivação. E que a entrega a esse processo permite estabelecer uma linha de fuga ao controle do poder institucional. Foram estabelecidos, então, três modos de subjetivação, ou de constituição de estilos de vida, possíveis dentro

²²¹ Ver *Ibid.*, p. 105.

²²² Quero destacar sob a designação “Fulano” o efeito de modos de subjetivação distintos daquele observado em Arthur Bispo do Rosário – com nome e sobrenome. Ambos são efeitos de modos de singularização. Neste capítulo vai ser estudada a diferença entre eles, ou o porquê do fato de existir apenas um Arthur Bispo do Rosário e vários poderem ser designados por “Fulano”. Fulano é uma interpelação impessoal que pode ser aplicada a vários indivíduos. Os modos de singularização Arthur Bispo do Rosário e “Fulano” são distintos de uma identidade “doente mental” ou asilar.

²²³ Ver a sua trajetória na Introdução.

de uma instituição psiquiátrica, a saber: semelhante à de Arthur Bispo do Rosário, asilar e “Fulano”.

Nesta pesquisa, o estudo dos modos de subjetivação se baseia no pressuposto de o museu e de os dispositivos criados pela psiquiatria tradicional serem entendidos enquanto instituições disciplinares a partir da trilha aberta por Foucault.

O recolhimento dos indivíduos nas instituições disciplinares, entre outros fenômenos, acarreta a constituição de subjetividade na forma de uma identidade. No caso do hospital psiquiátrico de tipo tradicional, os internados se submetem à forma doente mental e ocorre a produção de subjetividade do tipo asilar²²⁴ por conta de estarem submetidos ao exercício do controle, à normalização e à docilização dos corpos.

Recolhido nessas instituições de sequestro, como é o caso de um hospital psiquiátrico tradicional, o indivíduo se submete aos imperativos disciplinares tendo constituída e agenciada sua subjetividade pela vigilância, pelo controle e pela correção dos comportamentos, subjetividade essa que vai repercutir na constituição de uma identidade doente mental – a subjetividade do tipo asilar.

Na condição de doente mental não ocorre a criação de vida e sim a mortificação da existência dentro de um hospital psiquiátrico disciplinar. Nessa condição o indivíduo tende a perder sua capacidade de criação, conforme poderá ser adiante mais detalhadamente acompanhado.

Na perspectiva da sociologia institucional, Erving Goffman denominou “Mortificação do ego nas instituições totais” esse processo de constituição de uma identidade doente mental.²²⁵ Nesta pesquisa, refiro-me à mortificação no sentido

²²⁴ Ver MILAGRES, André Luís Duval. *Porta de saída do asilo: cotidiano, narrativa e subjetividade nas residências terapêuticas em saúde mental do IMAS Juliano Moreira*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

²²⁵ Os estudos de Erving Goffman se tornaram um referencial para o entendimento dos processos de mortificação do eu e das mudanças da subjetividade do doente mental decorrentes do fato do seu internamento em um asilo psiquiátrico nomeado por ele instituição total. Acerca do seu conceito de instituição total pode-se ler: “*Uma disposição básica da sociedade moderna é que o indivíduo tende a dormir, brincar e trabalhar em diferentes lugares, com diferentes co-participantes. O aspecto central das instituições totais pode ser descrito com a ruptura das barreiras que comumente separam essas três esferas da vida. Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto. Em terceiro lugar, todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois uma atividade leva, em tempo predeterminado, à seguinte, e toda a seqüência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num plano racional único, supostamente planejado*”

indicado por Joel Birman,²²⁶ que desenvolveu a apropriação do conceito de Goffman e o trabalhou na ótica foucaultiana.

Acerca dos processos de subjetivação, Deleuze enfatiza que se pode falar deles

[...] *quando se consideram as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos: tais processos só valem na medida em que, quando acontecem, escapam tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes.*²²⁷

Abordar a constituição de subjetividades, reitero, é se distanciar da noção de sujeito, conforme definiu Deleuze: “[No devir] não há aí nenhum retorno ao <sujeito>, isto é, a uma instância dotada de deveres, de poder e de saber”.²²⁸ E, ampliando esse entendimento, Deleuze destaca que

*Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a < Pessoa >: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. É uma dimensão específica sem a qual não se poderia ultrapassar o saber nem resistir ao poder.*²²⁹

Com essas definições estabelecidas acerca do poder disciplinar e descritos os distintos modos de subjetivação estudados em um museu, construídos na esfera de um hospital psiquiátrico, prossigo com o aprofundamento da reflexão acerca dos modos de subjetivação. Esse estudo vai se dividir em quatro momentos.

Na Parte B estudo os modos de subjetivação que sistematizei no campo da psiquiatria. Nessa parte vou falar em modos de subjetivação ou subjetividade do tipo asilar, tipo esse exemplificado por Arthur Bispo do Rosário, e do tipo oficinairo, exemplificado por “Fulano”; falarei também da subjetividade do tipo usuário dos serviços de saúde mental. Esses modos de subjetivação, como já foi visto, foram construídos no campo da psiquiatria pelo estudo das identidades mortificadas nas instituições de sequestro da psiquiatria tradicional. Aqui pretendo trabalhá-los pelo estudo da vida e da obra de Arthur Bispo do Rosário, que criou arte dentro de uma instituição da psiquiatria tradicional. Estudo também dois outros modos de subjetivação que são visualizados no contexto da Reforma Psiquiátrica: o presente nos indivíduos que frequentam oficinas de terapia ocupacional através da arte, e

para atender aos objetivos oficiais da instituição”. In: GOFFMAN, Erving. (1961). *Manicômios, prisões e conventos*. 6. ed. Tradução: Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 17-18.

²²⁶ Ver BIRMAN, Joel. *Sexualidade na instituição asilar*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980, p. 18.

²²⁷ DELEUZE, Gilles. (1990). “Controle e devir”. In: *Op. cit.*, p. 217.

²²⁸ *Ibid.*, p. 218.

²²⁹ DELEUZE, Gilles. (1986). “A vida como obra de arte”. In: *Op. cit.*, p. 123-124.

aquele presente nos outros indivíduos que constituem o quarto segmento, ou seja, aquele que constitui o conjunto dos usuários dos serviços de saúde mental edificadas pela Reforma Psiquiátrica. Assim, a seguir, na Parte A deste capítulo intitulada “Modos de subjetivação” trabalho essas quatro modalidades esclarecendo o modo como cheguei a elas e como se definem.

Na Parte C desenvolvo a justificativa da utilização do recurso de aplicar esses modos de subjetivação estudados no campo da psiquiatria nos museus e no campo artístico. Para tanto indico a relação entre arte e resistência e entre criação e controle. No campo artístico estabeleço uma nova terminologia: subjetividade controlada, subjetividade do artista e subjetividade do artesão.

Na Parte D faço o deslocamento dos modos de subjetivação utilizados no estudo dos museus e nas práticas de uso da arte no campo da psiquiatria, para a terminologia e o referencial da leitura de Tarde, visando, com isso, justificar a extensão do uso dessas categorias. Nesse momento apresento os termos denominadores de subjetividades: idiota, louco ou inventivo, tímido e sonâmbulo.

Na Parte E 1 e 2 justifico a troca do termo “idiota” utilizado por Tarde e a opção por usar o termo “oco”, bem como a escolha entre os dois termos usados por Tarde como sinônimos – inventor e louco –, fundamentando a escolha do uso de inventor.

Parte B – Modos de subjetivação

Dirijo o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea que tem a particularidade de estar localizado dentro de um hospital psiquiátrico. Ele foi criado em 1982 quando do começo da Reforma Psiquiátrica. Nesta tese proponho pensar alguns modos de subjetivação através da minha experiência e no estudo sobre estas instituições: o hospital e o museu. Ou seja, as questões a serem apresentadas dizem respeito ao cotidiano dessas instituições, e, secundariamente, por extensão, também a outros museus e ao universo da arte.

A psiquiatria tradicional se sustenta no saber médico-psiquiátrico. Ela, consoante esse saber extraído da observação panóptica do comportamento dos recolhidos nas instituições de sequestro, construiu o seu objeto: a doença mental. Esta é vista como inscrita no corpo do doente mental. Sobre este corpo doente a Psiquiatria investe as suas estratégias terapêuticas: diagnóstico e tratamento farmacológico. A presumida periculosidade do doente autoriza aos olhos da

sociedade, por intermédio dos dispositivos legais, o seu recolhimento em hospitais psiquiátricos, criados sob a lógica disciplinar.

A Colônia Juliano Moreira era o local do grande embate com a psiquiatria tradicional no início da década de 1980. Ela era habitada por cerca de 4000 “doentes mentais”, no interior de terras quase tão extensas quanto o bairro de Copacabana; nela se localizava um centro de cirurgia de lobotomia, e era considerada o final de linha dos pacientes que circulavam de hospital em hospital, até chegar na Colônia, de onde não se saía mais. Enfim, um local que ocupava, no imaginário mesmo dos doentes mentais naquela época, o lugar do Horror. A Colônia era um lugar de onde se saía, quando se saía, para a morte. Um local de onde não haveria retorno. Nela a opressão psiquiátrica era visível. Ali se respirava uma atmosfera carregada de violência política e científica, médica e militar.²³⁰

Vivia-se, na ocasião, ainda, sob um regime não democrático, comandado pelas forças armadas, sem eleições livres, com censura, perseguições, ao lado de denúncias de desrespeito aos direitos humanos. Isto é digno de nota, posto que, imersas em um contexto social de tal matiz, as instituições da violência psiquiátrica, no Brasil, naquela ocasião, se viam reforçadas e se nutriam do clima de violência que predominava para o exercício da hegemonia social.

Apoio-me para essas últimas afirmações e para as que serão discutidas a seguir no fato de que o cotidiano desta instituição, Colônia, somente veio à luz em uma reportagem com feições de denúncia, de autoria de Samuel Wainer Filho, exibida no programa Fantástico da TV Globo do dia 18 de maio de 1980. Esta marcante reportagem possibilitou à população conhecer o cotidiano de uma instituição disciplinar da psiquiatria tradicional. E, insisto, a reportagem foi tão importante que o dia de sua veiculação – 18 de maio – passou a ser comemorado como o “Dia da Luta Antimanicomial” no Brasil, sendo assim um exemplo do modo como um documento se constituiu como um monumento, ou em um marco de referência das lutas da Reforma Psiquiátrica no Brasil.

Foucault se refere à transformação que atualmente a História promove do documento em monumento. Assim, o documento não pode ser lido como algo de valor abstrato, puro, positivo, ou seja, fora do contexto das relações de poder que o

²³⁰ Ver o uso de hospitais do Ministério da Saúde “[...] que nos tempos do regime militar foram utilizados para a tortura e o <desaparecimento> de presos políticos [...]” em AMARANTE, Paulo. (Org.). *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: SDE/ENSP, 1995, p. 101.

transformaram em monumento. Em suas palavras, deve-se “rever o valor do documento”.²³¹ Isto, no entendimento de Foucault decorre do fato de que:

*A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a ‘memorizar’ os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e o que, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto.*²³²

As imagens veiculadas em tal reportagem foram ampliadas em um filme documentário de 1982 realizado por Hugo Denizart intitulado *O prisioneiro da passagem*. Apresento a seguir alguns comentários e descrições tendo por base as imagens veiculadas na reportagem e no documentário.

B1- Modo de subjetivação do tipo asilar e a identidade de doente mental

As cenas veiculadas permitiam evidenciar certa uniformidade nos comportamentos dos guardas e dos enfermeiros. As respectivas cores dos seus uniformes, cinza e branco, os distinguiam no cenário. Mas eles, de certa forma, eram todos iguais: dois contingentes compostos em um.

O subgrupo dos guardas era constituído por indivíduos assustadores, arrogantes, poderosos, os que se colocam como donos do espaço, autorizando ou não a circulação, abrindo ou fechando com chaves, as maçanetas, portas, acessos, olhares; todos com uma interpelação profissional modulada com tons militaristas nos lábios e nas atitudes. Por sua parte, a brancura do uniforme dos enfermeiros contrastava com a cor de sua pele, predominantemente escura.

No Núcleo Ulisses Viana, parte da Colônia Juliano Moreira, na qual viveu por cerca de 50 anos Arthur Bispo do Rosário, viam-se muitos pacientes psiquiátricos juntos, em verdadeiros amontoados de gente, muitos dos quais estavam nus. A maioria deles em uma atitude de total alheamento e indiferença. Tantas individualidades que se mostravam iguais; tantos destinos funestos reduzidos a uma condição de quase animalidade. Todos de uniforme quando com vestes, o que uniformizava a sua aparência acinzentada; uma cor de pele branca, pardacenta, negra que parecia cinza na uniformidade da roupa, esta sem forma, sem delineamento do corpo. Os corpos impessoais na sexualidade. Muitos faziam as

²³¹ FOUCAULT, Michel. (1969). *La arqueologia del saber*. 2. ed. Tradução: Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo veintiuno, 1972, p. 9.

²³² *Ibid.*, p. 10-11.

suas necessidades fisiológicas em algum cantinho. Eles se mostravam despersonalizados, sem nomes, sem dentes, com gestos mínimos de comunicação. Ouviam-se os sons guturais, gemidos, lamentos, e o pior, ouvia-se um profundo silêncio entrecortado ocasionalmente por gritos alucinantes, gemidos, falas desconexas e pranto. O tempo parecia não passar em uma instituição psiquiátrica asilar: não havia amanhã, hoje, nem ontem, apenas o sempre, monótono e contido pelos muros disciplinares.

O modelo teórico, ou melhor dizendo, o saber construído pela Psiquiatria através da observação panóptica daqueles recolhidos nas instituições disciplinares, configura uma identidade da ausência, marcada pela falta: da razão, da consciência, da inteligência, da vontade, do afeto, da abstração do pensamento, da capacidade de autodeterminação, da autonomia etc. Os doentes eram tomados como uma “Identidade da Falta” em comparação com uma marca apurada, rigorosa, exata, totalizadora, o metro da “Identidade Normal”. Aquele amontoado de individualidades parecia revelar, nas imagens dominicais e nas do documentário, uma uniformidade aterrorizadora.

No final do Núcleo situam-se as celas fortes onde os agitados ficavam aprisionados, até recentemente. Parecia um centro de tortura de um presídio, ou um galpão qualquer, em cujas dependências sabia-se que se praticavam, ainda, no início da década de 1980, os mais terríveis abusos contra a dignidade humana. Ao ver no documentário os corredores de olhares vazios, muitas vezes saudados por gestos bizarros, ocorreram-me a lembrança da imagem e o título de cemitério de vivos, como nomeou um de seus livros o escritor Lima Barreto. Este, refletindo suas memórias de internação, fez uma anotação importante, em uma direção contrária daquela fixada pelo saber psiquiátrico, afirmando que:

*A loucura se reveste de várias e infinitas formas; é possível que os estudiosos tenham podido reduzi-las em uma classificação, mas ao leigo ela se apresenta como as árvores, arbustos e lianas de uma floresta: é uma porção de coisas diferentes.*²³³

Aqui, mais uma vez, pode ser aplicado um pensamento de Nietzsche, para quem, “*A loucura, no indivíduo, é coisa rara – nos grupos, nos partidos, nos povos, nas épocas, é a regra*”.²³⁴ Ou seja, apoiado nesse pensamento, posso sustentar que

²³³ BARRETO, Lima. (1953). *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Planeta do Brasil/ Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p.190.

²³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p.91.

a instituição psiquiátrica fabrica loucura nas pessoas nela recolhidas. Foi isso que Birman qualificou de mortificação.²³⁵

A dureza da loucura de um grupo, de uma instituição, de um hospital psiquiátrico se externalizava na mais absoluta impessoalidade, na massificação e uniformização de gestos, de sentimentos, de linguagem, de pensamentos, enfim, na maneira de sentir o mundo que se percebia naquelas individualidades que compareciam na reportagem e no filme.

Por que nesse amontoado de restos humanos eles eram tão parecidos uns com os outros, mesmo que com tamanho, idade e cor diferentes? O que a internação fizera com eles para que se uniformizassem tanto? E a dimensão da originalidade, de singularidade que pode assumir tão distintas e infinitas formas, teria ela sido destruída? O que havia se passado com aqueles que viviam no mesmo lugar cerca de 20, 30, 40, 50 anos, de segunda a segunda, sem intervalos, sem folgas, sem alternativas? Seria isso que os tornava tão assemelhados?

Uma multidão de anônimos. Um resto de indigentes. As sobras da sociedade recolhidas e isoladas do olhar. Ali se tratava de um destino funesto, de um vestíbulo das salas de anatomia das faculdades de medicina, para onde muitos desses corpos eram enviados. A maioria se mostrava desdentado ou quase sem dentes e com a cabeça raspada. Não havia visitantes. Apenas duas categorias: guardas e enfermeiros; e uma subcategoria: os doentes mentais.

Tudo rigidamente disciplinado com inúmeros guardas=enfermeiros guardando a ordem e controlando os comportamentos. Percebia-se que eles viviam em enfermarias escuras, sujas, fedorentas, apinhadas de colchões com cheiro de urina e de fezes. Um ambiente que transparecia ser impregnado com odor fétido, conforme deduzi ao ver a cena na qual os colchões eram colocados ao ar livre para secar ao sol da manhã.

Muitos recolhiam a comida em latinhas amarradas na cintura, que carregavam cotidianamente.

As enfermarias expostas ao olhar tinham as marcas de tintas descascadas, com as paredes pintadas de um tom azul que se harmonizava com o tom pastel e sem brilho dos uniformes dos doentes. Do lado de fora das enfermarias, trancados em salas, conversando, comendo biscoito, fumando, encontravam-se os

²³⁵ Ver BIRMAN, Joel. *Op. cit.*, p. 18.

enfermeiros. Não se via nenhum médico. Ali, no contexto asilar, da psiquiatria tradicional, o poder é exercido em nome do médico, ponto mais alto da pirâmide do poder, ancorado que se encontra pelo saber médico. Mas o funcionamento do cotidiano prescinde de sua presença: são os guardas=enfermeiros quem veiculam e agem em nome da Norma e da Disciplina.

As paredes das enfermarias, assim como as portas e as janelas da parede que separa a enfermaria da sala de enfermagem, eram atravessadas por olhares desses guardas=enfermeiros que vigiavam o comportamento dos internos. Além dos olhares, dos gritos, eles também atravessavam esses buracos corrigindo atitudes, ameaçando, mandando, comandando, ordenando os comportamentos. Todos evitavam as câmeras que registraram as imagens.

Não haveria nenhuma possibilidade de que alguma daquelas individualidades trancafiadas pudesse deslizar para qualquer tipo de atitude ou gesto que fugisse ao padronizado?

No filme se via um amontoado de sombras dentro das enfermarias povoadas de vultos que se mantinham deitados no chão – viam-se poucos colchões. Muitos pacientes estavam amarrados; todos cinzentos, sombrios, esmaecidos.

Aqui me afasto um pouco das imagens usadas para descrever a condição desses indivíduos recolhidos naquele dispositivo asilar criado pela psiquiatria tradicional, até então a única modalidade assistencial psiquiátrica em voga no Brasil. Franco Basaglia, o psiquiatra italiano que empreendeu as mudanças assistenciais italianas que inspiraram a reforma psiquiátrica brasileira, referia-se às instituições psiquiátricas como instituição da violência, por conta dos modos de exercício do poder.²³⁶ E chegou mesmo a comparar uma dessas instituições, a Colônia de Barbacena, com um campo de concentração nazista.²³⁷

De qualquer modo, devo assinalar: o que se viu nessas cenas relatadas não era uma exceção, nem ocorria às escondidas da sociedade a qual, no final das contas, delegava aos responsáveis pela instituição, aos legisladores que estabeleciam as normas, e aos poderosos que nomeavam as chefias, a responsabilidade de, em nome do conjunto social, cuidar da assistência psiquiátrica.

²³⁶ BASAGLIA, Franco. (1968). “As instituições da violência”. In: BASAGLIA, Franco. (Org.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Tradução: Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 101.

²³⁷ Ver os comentários e a avaliação do contexto assistencial psiquiátrico no Brasil, na ocasião, bem como a experiência italiana de mudanças em *Id. A psiquiatria alternativa: contra o pessimismo da razão o otimismo da prática*. São Paulo: Brasil Debates, 1979.

Encontro um paralelo entre esses destinos funestos, visualizados na reportagem e no documentário, e o título de um texto de Foucault: “A vida dos homens infames”, aos quais ele teve acesso por pequenos relatos que testemunharam a sua existência: “[...] quando me ocorre encontrar essas vidas ínfimas que se tornaram cinzas nas poucas frases que as abateram”.²³⁸ Assim, para Foucault,

*Quis também que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispuesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio: que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena. Parti em busca dessas espécies de partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir.*²³⁹

Os homens infames do Núcleo Ulisses Viana e da Colônia Juliano Moreira, como um todo, não deixaram registros de suas passagens pela terra. A não ser quando ocorreu o encontro com o poder, conforme é próprio dos homens de vida infame recolhidos nessas instituições de sequestro como, por exemplo, em um asilo psiquiátrico do estilo tradicional. Foucault assim explica o brilho fugaz e episódico com o qual são iluminadas estas vidas cinzas:

*Para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam: seja por se ter querido dirigir a ele para denunciar, queixar-se, solicitar, suplicar, seja por ele ter querido intervir e tenha em poucas palavras, julgado e decidido. Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder. De modo que é, sem dúvida, para sempre impossível recuperá-las nelas próprias, tais como podiam ser <em estado livre>; só podemos balizá-las tomadas nas declamações, nas parcialidades táticas. Nas mentiras imperativas supostas nos jogos de poder e nas relações com ele.*²⁴⁰

²³⁸ FOUCAULT, Michel. (1977). “A vida dos homens infames”. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, Poder-Saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 204. Col. Ditos e Escritos vol. IV.

²³⁹ *Ibid.*, p. 207.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 207-208.

O modo de subjetivação dos grupos-sujeitados que vivem o seu cotidiano no isolamento social, recolhidos no espaço físico do hospital psiquiátrico que se organiza em torno da doença mental, submetidos à lógica do controle, da normalização e da docilização dos corpos, por um período de tempo às vezes prolongado, foi categorizado por Milagres como subjetividade asilar.²⁴¹

De fato, o modo de subjetivação que se produz nesses grupos-sujeitados, tal como se visualizava no Núcleo Ulisses Viana, fica bem caracterizada como subjetividade asilar. Pode-se dizer que nesse modo de subjetivação se impôs uma identidade de doente mental agenciada pelo processo de mortificação, em decorrência da submissão silenciosa à lógica asilar.

Interessa, neste momento, estudar a sexualidade na instituição asilar que, de acordo com Birman, oferece a possibilidade de um discurso contra o poder. Birman parte do estudo da sexualidade, indicando que na esfera da psiquiatria clássica,

*A sexualidade do doente mental sempre foi estudada num plano secundário, seja porque não recebia o estatuto de uma dimensão essencial do humano, seja porque a individualidade do enfermo desaparecia na construção dos sistemas nosográficos. A sexualidade era simplesmente uma função biológica, entre várias outras destacando-se por sua finalidade de reprodução da espécie, como um aspecto do corpo animal do sujeito, que poderia alterar-se em função de um processo patológico, configurando sintomas e anomalias que o distanciavam dos padrões de normalidade sexual.*²⁴²

A psicanálise, por sua vez, se constituiu em um dispositivo de escuta e de possibilidade de estabelecer sentido histórico e significação subjetiva para a sexualidade humana. Mas, além disso, Birman reconhece uma nova dimensão para o estudo da sexualidade, no caso, uma instituição asilar psiquiátrica:

*Nestes termos, existiria, também uma outra dimensão do estudo da sexualidade, [além da psicanálise] que se estrutura no campo institucional e apenas revela o seu sentido quando interrogadas as relações de poder que se estabelecem entre internantes e internados.*²⁴³

Em outras palavras, Birman afirma que

*[...] se impõe a interrogação sobre a responsabilidade institucional na produção de determinados comportamentos sexuais. Abusivo seria reduzi-los exclusivamente a conflitos arcaicos do sujeito. Não se coloca, absolutamente, em questão que estes últimos estejam também presentes. O que se formula é a existência simultânea de outros significados, que emergem das relações sociais e das práticas que se estabelecem nestes espaços fechados.*²⁴⁴

²⁴¹ Ver MILAGRES, André Luís Duval. *Op. cit.*

²⁴² BIRMAN, Joel. *Op. cit.*, p. 9.

²⁴³ *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

Para Birman, a sexualidade que se manifesta dentro de uma instituição uniformizadora, de silenciamento das singularidades, exige o seu reconhecimento como afirmação de um discurso de contrapoder dirigido contra o poder asilar e a mortificação que ele engendra,

[...] *recolocando a sexualidade no quadro das relações sociais do asilo, sublinhando o papel das condições institucionais na organização de uma série matizada de comportamentos sexuais dos internados. Estes comportamentos se manifestam de forma marcada, definidos numa direção precisa, permitindo deste modo compreendê-los também como uma das manifestações essenciais do contrapoder do internado, na sua oposição à Ordem asilar.*²⁴⁵

Birman reconhece ainda outras formas discursivas de contrapoder no asilo psiquiátrico:

*Evidentemente, a sexualidade do comportamento não é a única possibilidade de utilização do corpo como forma de contrapoder. Existe também o uso da morte, da automutilação, da fuga e muitas outras. Contudo, a sexualidade ocupa lugar fundamental neste sistema de oposição sustentado no corpo. Com efeito, ela é o contrário da mortificação, aquilo que dá ao sujeito a certeza de que ele não está aniquilado e, aos internantes, a medida da impossibilidade do controle total sobre os pacientes, da existência de um obstáculo à retirada absoluta da vontade do internado. Mediante o desejo, afirma o paciente, para si e para a instituição, que dispõe ainda de si mesmo, que a morte não se materializou. Assim, revestir seu corpo como sexuado, como corpo para o prazer, é a forma básica – considerando o que lhe restou – de se restaurar como sujeito. Através disso, o corpo para a morte, consolidado pelo sistema asilar, vai ser minuciosamente desmontado. Simbolicamente, o que se rompe é a base de sustentação da disciplina, colocando assim em questão a totalidade da ordem asilar.*²⁴⁶

É nesse mesmo sentido que Foucault teria acentuado, a respeito da vida dos homens infames, a dimensão de submissão ou luta contra o poder como eixo central a partir do qual, em nossa sociedade, se organiza a vida, com as seguintes palavras:

*Mas, em primeiro lugar, do que elas foram em sua violência ou em sua desgraça singular, nos restaria qualquer coisa se elas não tivessem, em um dado momento, cruzado com o poder e provocado suas forças? Afinal, não é um dos traços fundamentais de nossa sociedade o fato de que nela o destino tome a força da relação com o poder, da luta com ou contra ele? O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas. As falas breves e estridentes que vão e vêm entre o poder e as existências as mais essenciais, sem dúvida, são para estas o único monumento que jamais lhes foi concedido; é o que lhes dá, para atravessar o tempo, o pouco de ruído, o breve clarão que as traz até nós.*²⁴⁷

Coloco essa última observação de Foucault entre aspas visto que, mesmo em uma instituição disciplinar normalizadora e controladora, existe a possibilidade de linhas de fuga, no sentido deleuziano, ao poder estabelecido, conforme será visto a seguir no estudo de caso do modo de subjetivação ilustrado por Arthur Bispo do

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 208.

Rosário. Antes cabe assinalar a ironia com que Foucault se dirige a ele mesmo, no ano de 1977, momento de gestação da virada que se processou em sua obra, período em que ele abriu os caminhos para o estudo dos estilos de vida:

*Alguém me dirá: isto é bem próprio de você, sempre a mesma incapacidade de ultrapassar a linha, de passar para o outro lado, de escutar e fazer ouvir a linguagem que vem de outro lugar ou de baixo; sempre a mesma escolha do lado do poder, do que ele diz ou do que ele faz dizer. Essas vidas, por que não ir escutá-las lá onde, por elas próprias, elas falam?*²⁴⁸

B2 - Modo de subjetivação do tipo Arthur Bispo do Rosário

Cabe agora introduzir o seguinte elemento: a reportagem de Samuel Wainer Filho revelou, no bojo das imagens do cotidiano da Colônia Juliano Moreira, algumas que iluminavam e davam visibilidade a um dos seus internos: Arthur Bispo do Rosário. Do mesmo modo, o documentário de Hugo Denizart, *O prisioneiro da passagem* revelou, além da instituição, o mesmo Arthur Bispo do Rosário. O que tinha ele de tão significativo que mereceu, no meio de cerca de 4000 pessoas internadas, ser distinguido na reportagem e como tema de um documentário?

O filme de Hugo Denizart, *O prisioneiro da passagem*, documentário sobre Arthur Bispo do Rosário, exibe um contraste entre duas cenas, para mim as mais marcantes. De um lado, um amontoado, um enfileirado de pacientes do lado de fora do pavilhão, à espera da autorização para entrar no refeitório. Todos estão agarrados uns nos outros, sem sexualidade, sem malícia, sem valores mundanos, sem palavras, apenas a fome, e os corpos desolados pela instituição e o comportamento assemelhado que sugere a idéia de um único corpo, constituído pelo amalgamento de tantos corpos. Por outro lado, Arthur Bispo do Rosário, empunhando um de seus estandartes, sorrindo, deitando falação, vestindo suas roupas coloridas bordadas por ele; uma imagem humana imponente e majestosa a ocupar uma vasta área do hospital, sozinho, sem uniforme, e, acrescentaria, com a chave no seu bolso indicando que ali era ele quem realmente mandava!

Ao lado do Bolo – denominação para um quarto, localizado em um dos pavilhões do Núcleo Ulisses Viana, no qual eram amontoados em um espaço exíguo dezenas de “doentes mentais” –, estava uma porta fechada, ao final do corredor. Ali eram os aposentos de Arthur Bispo do Rosário. Era o único setor que tinha a porta de madeira fechada por uma frágil chave, com uma fechadura do tipo caseiro, tendo

²⁴⁸ *Ibid.*

pelo lado de fora um cadeado e não os outros pesados portões de ferro com trancas.

Os seus cômodos se situavam em meio a uma grande instalação artística que ocupava uma área quase tão grande como a do Bolo. Isso tudo só para Arthur Bispo do Rosário! Ele se mostrava cansado em sua respiração ofegante. E se vestia com roupas exuberantes – uma túnica da Marinha do Brasil, toda bordada. Portava estandartes! Ele tinha cabelos! O espanto se justificava em face de todos aqueles doentes mentais com as cabeças raspadas, sem dentes, com uniforme, amontoados uns sobre os outros.

No filme, Arthur Bispo do Rosário concedia uma longa entrevista.

Ele falava, articulava frases e comentava sua missão, que era a de cumprir sua obrigação: “Eu faço essas coisas porque é a minha missão”; “as vozes me mandam fazer”. Como você consegue essas coisas? A resposta: “eu mesmo fiz; as pessoas me dão as coisas e eu faço essas miniaturas”, explicou com toda a paciência deste mundo. Com uma serena jovialidade, esse senhor septuagenário apresentou diante das câmeras parte do seu mundo.

Ele falava fascinado por sua obra, mas sem eloquência, sem vaidade, sem arrogância. Porém reverberavam nele a energia e a luz de toda aquela sua criação. O Arthur Bispo do Rosário brilhou no filme, com um magnetismo que ainda transluzia de seu corpo cansado. As suas roupas coloridas, o ambiente enfeitado, o conjunto de tantos objetos, tudo isso sensibilizava a retina e provocava espanto em decorrência do contraste estabelecido com os outros doentes mentais. Alguns doentes e técnicos foram entrevistados no documentário, ocasião em que se mostravam respeitosos e admiradores de Arthur Bispo do Rosário e de sua obra.

Tudo o que vira do lado de fora, aquele amontoado de restos humanos, olhando agora Arthur Bispo do Rosário parecia um filme em preto e branco rodando na moviola; um filme lento e triste; um filme mudo, a todo instante interrompido pela precariedade e arcaísmo do projetor. Frente a Arthur Bispo do Rosário, em seu ateliê de criação ou circulando pelo Núcleo Ulisses Viana, eu via como que a um filme colorido, sonoro, musicado, alegre, cheiroso, delicado, gostoso de ver e de tocar, um filme enternecedor e comovente.

Nesta pesquisa a vida e a obra, ou melhor dizendo, a experiência de Arthur Bispo do Rosário, é tomada como exemplo do modo de subjetivação singularizado.

Ao contrário daquele conjunto amorfo, Arthur Bispo do Rosário, de forma que saltava aos olhos, conseguiu uma deriva dessa tendência de assujeitamento. De algum modo ele era uma peça que não se encaixava naquele baralho institucional. Dizia-se que Arthur Bispo do Rosário adotara atitudes de violência e de controle de outros pacientes, identificando-se, assim, com os agentes da violência institucional. Cabe discutir essa afirmação.

Recordo o que no corpo teórico da psicanálise é definido como o mecanismo psíquico de identificação com o agressor. A noção de identificação é expressa no dicionário de psicanálise editado por Laplanche e Pontalis:

*Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações.*²⁴⁹

Assim, seguindo essa linha de raciocínio, no caso tratar-se-ia de uma forma particular da identificação, que veio a ser conhecida como “*Identificação com o agressor*”, no mesmo dicionário assim definida:

*O sujeito, confrontado com um perigo exterior (representado tipicamente por uma crítica emanada de uma autoridade), identifica-se com o seu agressor, ou assumindo por sua própria conta a agressão enquanto tal, ou imitando física ou moralmente a pessoa do agressor, ou adotando certos símbolos de poder que o caracterizam.*²⁵⁰

Pensar que Arthur Bispo do Rosário teria lançado mão de um mecanismo tal para fugir à opressão psiquiátrica seria supor que os agentes dessa opressão teriam certa identidade, aqui entendida como traços estáveis de comportamento, atitudes e pensamentos comuns a todos eles.

Assim, essa noção de identidade não me parece válida para justificar uma “*identificação com o opressor*”, o que pressupunha que esse seria formatado em uma identidade única, remetendo à noção de sujeito.

Partindo desse elemento haveria uma identidade do opressor; uma outra, a dos oprimidos (os doentes mentais); e ainda mais, aquela “negativa” em relação ao opressor. Nesse raciocínio se pressupunha que esse opressor, como assinalado anteriormente, teria uma identidade e que, no caso, Arthur Bispo do Rosário identificar-se-ia de forma negativa com essa, para fugir ao padrão assujeitado dos

²⁴⁹ LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.-B. (1982). *Vocabulário da psicanálise*. 2. ed. Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 226.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

doentes e também para fugir ao padrão “opressor” dos agentes da violência institucional.

Creio que este modelo: opressor versus oprimido, e as suas respectivas identidades, é muito restrito para abranger a complexidade dos fatos. O seu equívoco consiste em ser um modelo que toma dimensões muito amplas da realidade e, por conta disso, não é dotado de um olhar mais metucioso que seja focado nos interstícios, que valorize o detalhe, o mínimo. Enfim, esse modelo de identidade seria um modelo macroscópico e artificial que implicaria em um enquadramento e redução da dimensão molecular da instituição.

Os elementos essenciais da experiência de Arthur Bispo do Rosário passam pelo seu recolhimento dentro de uma instituição disciplinar da psiquiatria tradicional ou clássica, com funções que repercutem na mortificação do Eu, na constituição de grupos-sujeitados, de produção de individualidades, de subjetividades ancoradas na identidade “doente mental”, e o mergulho na submissão ao controle, própria dos homens de vida infame: apagados, silenciados, enfim, mortificados. Nesse contexto institucional, Arthur Bispo do Rosário empreendeu um mergulho cotidiano na criação artística. Ele não tomava remédios, não frequentava oficinas de terapia ocupacional, não fazia psicoterapia, não se curvava ao poder e nem ao saber médico institucional. A sua ocupação com a criação possibilitou o seu mergulho em um devir artista.

Cabe aqui assinalar a importância da arte como resistência ao aniquilamento, à infâmia, à degradação, ao controle nas seguintes palavras de Deleuze: “*A arte é o que resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha*”.²⁵¹

Pois bem, o mergulho no devir artista possibilitou que Arthur Bispo do Rosário agenciasse formas de subjetivação de um estilo singular. Este modo é distinto, pode-se dizer inverso, ao que se manifesta em um grupo-sujeitado. E, também, por certa nuance que cabe agora explicar, ao do grupo-sujeito conforme definido por Guattari.

Para tanto, começo me referindo ao autor da teoria acerca dos grupos operativos, o psicólogo Pichon-Rivière. Este estudou os grupos identificando a articulação de dois níveis: o horizontal e o vertical. Para ele, “*O vertical, relacionado com o histórico, o individual de cada sujeito, que lhe permite a assunção de*

²⁵¹ DELEUZE, Gilles. (1990). “Controle e devir”. In: *Op. cit.*, p. 215.

determinados papéis adjudicados pelos demais integrantes do grupo".²⁵² O nível horizontal, ou a horizontalidade, remete diretamente a uma história inteiramente grupal, pois, por sua vez, "o horizontal é o compartilhado pelo grupo, o denominador comum que os unifica. Esse denominador comum, esses traços compartilhados, podem ser de natureza consciente".²⁵³

A interação entre o nível vertical de cada sujeito e o horizontal do grupo é o que permite compreender o jogo de papéis que ocorrem no grupo. Pois, segundo Pichon-Rivière, essa articulação possibilita que

*O vertical de cada sujeito, suas circunstâncias pessoais, colocam-no em disponibilidade para estabelecer a <falsa conexão>, atualização ou analogia emocional [...] Essa disponibilidade converte-o no sujeito apto para se desempenhar como porta-voz de um conflito, que é vivido como próprio mas que, por sua vez, denuncia o conflitivo da situação interativa e da relação com a tarefa.*²⁵⁴

Assim, aquele que funciona em um papel de porta-voz em um grupo se coloca, fala e age aparentemente em seu próprio nome, mas, na verdade, ele expressa as relações intrínsecas ao coletivo. Pichon-Rivière assim definiu esse papel, enquanto

*[...] veículo – através de uma problemática pessoal [em nível vertical] – de uma qualidade emergente que afeta toda a estrutura grupal [em nível horizontal] e que, como sinal, nos remete às relações infra-estruturais, implícitas, nas quais estão comprometidos todos os integrantes do grupo.*²⁵⁵

Fez-se necessário recorrer aos conceitos de verticalidade e horizontalidade, conforme a definição de Pichon-Rivière, pois ela, em um primeiro uso, nos permite identificar o papel do porta-voz enquanto a expressão do grupo que irei utilizar, mais adiante, como qualificação de um modo de subjetivação. No momento, enquanto uma segunda justificativa, destaco que Guattari partiu da crítica a essas, entre outras formulações de Pichon-Rivière, para propor o seu conceito de transversalidade. Interessa a ele, antes de mais nada, não reduzir o estudo dos grupos institucionais ao cotidiano da instituição, buscando, ao contrário, sustentar as múltiplas determinações que, em um eixo mais amplo, elucidam os pequenos grupos. Essas determinações dizem respeito ao contexto social, político, ideológico,

²⁵² PICHON-RIVIÈRE, Enrique e QUIROGA, Ana P. (1980). "Transferência e contratransferência na situação grupal". In: PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O processo grupal*. Tradução: Marco Aurélio Fernandez Velloso. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 165.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

sexual, econômico. Assim, o conceito de transversalidade, de certa maneira, opõe-se ao de horizontalidade e verticalidade. Para Guattari, a transversalidade é o lugar do sujeito inconsciente do grupo, em que se instala o suporte do desejo do grupo, funcionando em um para além das leis objetivas que o fundamentam. Essa dimensão da transversalidade surge com vigor nos grupos-sujeitos que buscam assumir a sua práxis. Desta maneira, esse conceito ultrapassa aquele de transferência institucional que se encontra na base do jogo de papéis propostos por Pichon-Rivière.

Guattari colocou a dimensão de transversalidade em um grupo deste modo: *“É uma dimensão contrária e complementar às estruturas geradoras de hierarquização piramidal e modos de transmissão que esterilizam as mensagens”*.²⁵⁶

A horizontalidade, no que concerne a esta pesquisa, é útil para caracterizar o modo de subjetivação asilar, pois ele é o apagamento das singularidades em um grupo no qual se esterilizam as mensagens, fato este bem ilustrado em um grupo-sujeitado. Foi a esta dimensão de horizontalidade que Guattari remeteu, ao justificar o conceito de transversalidade por oposição a

[...] *uma horizontalidade como aquela que se pode realizar no pátio do hospital, na ala dos agitados, ou melhor, a dos cretinos, isto é, certo estado de fato em que as coisas e as pessoas se arranjam como podem à situação na qual se encontram.*²⁵⁷

A noção de transversalidade é o que possibilita a expressão da singularidade quando de um grupo no qual o vivente fala de si e fala para si, expressão da minoria no contexto de uma maioria. É o que Arthur Bispo do Rosário conseguiu através da criação artística: a mais singular das singularidades, uma única, exclusivamente dele, a singularidade dele mesmo. Daí só ele poderia falar dele, o que explica que no documentário de Hugo Denizart ele tenha a palavra.

O processo de mortificação asilar implicava o silenciamento das manifestações de singularidades. Quando ocorria um discurso, fosse um ato ou um gesto, este era colocado – quando alcançava o sucesso e conseguia se manifestar – na condição de um contradiscurso ao poder. Por conseguinte, em um contexto de violência e busca da uniformização, a atitude de outorgar a palavra para cada um se expressar por si, como forma de estimular a singularização, é de grande relevância. Este foi um dos primeiros gestos da Reforma Psiquiátrica.

²⁵⁶ GUATTARI, Félix. (1964). “A transversalidade”. *Op. cit.*, p. 116.

²⁵⁷ *Ibid*, p. 110.

No exemplo de Arthur Bispo do Rosário pode-se considerar que ninguém lhe outorgou a palavra, ele a assumiu, ou melhor, conquistou o direito a sustentá-la, através de suas obras criadas artisticamente.

Ao enfatizar a importância da obra de Foucault, Deleuze nela valoriza sua proposta de não falar pelo outro: “Você [Foucault] foi o primeiro a nos ensinar algo fundamental: a indignidade de falar pelos outros”.²⁵⁸ E a seguir Deleuze se refere à noção de transversalidade:

*Sim, é normal que a filosofia moderna [atual], que levou muito longe a crítica da representação, recuse qualquer tentativa de falar no lugar dos outros [...] é uma conquista de 68: que as pessoas falem em seu próprio nome [...] [citou exemplo de grupos multivocais] é o que Guattari chamava de <transversalidade>, por oposição aos grupos hierarquizados onde qualquer um fala em nome dos outros [...] O que significa então falar em seu próprio nome e não pelos outros? Evidentemente não se trata de cada um ter sua hora da verdade, nem escrever na primeira pessoa do singular. É nomear as potências impessoais, físicas e mentais que enfrentamos e combatemos quando tentamos atingir um objetivo, e só tomamos consciência do objetivo em meio ao combate. Nesse sentido, o próprio Ser é político.*²⁵⁹
[negrito meu]

Esse falar por si, conquistado por Arthur Bispo do Rosário, revela-se até mesmo no seu prontuário, que é o documento onde se anotam os fatos, as intervenções técnicas, as observações acerca do comportamento e da doença mental ou física do cotidiano hospitalar. Pois bem, o prontuário médico de Arthur Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, após cerca de 50 anos de internação, continha menos de 20 palavras para se referir à sua biografia. No catálogo da primeira exposição individual de Arthur Bispo do Rosário, o crítico de arte Frederico Moraes assim descreve o saber psiquiátrico acumulado sobre ele:

*De acordo com o prontuário médico da Colônia Juliano Moreira, pode-se contar com menos de 20 palavras a biografia de Arthur Bispo do Rosário. Ele morreu no último dia 5 de julho, com 78 anos, dos quais 50 como interno. Era solteiro, de naturalidade desconhecida, alfabetizado, sem parentes, com antecedentes policiais. O diagnóstico médico diz que ele sofria de esquizofrenia paranóide. É tudo.*²⁶⁰

Arthur Bispo do Rosário pouco ou nada falava de sua vida. O que ele bordou em um dos seus trabalhos, uma túnica – “No dia 22 de dezembro de 1938. Eu vim.” – evidencia, aos meus olhos, o único traço autobiográfico para ele relevante: o dia do início do seu processo de criação. Ou melhor dizendo, o dia que inaugura o seu

²⁵⁸ DELEUZE, Gilles. (1986). “Rachar as coisas, rachar as palavras”. In: *Op. cit.*, p. 110.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 110-111.

²⁶⁰ *Catálogo da Exposição Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário*. Parque Lage. Rio de Janeiro, 1989.

devir artista, o seu rompimento com uma trajetória em que ele já criava, tem-se a certeza, talvez artesanalmente, e o início de sua entrega ao processo de criação artística, no qual ele criava suas obras e criava a si mesmo, agindo sobre o mundo. É o dia de seu nascimento, ou seja, da sua chegada ao mundo da criação.

Ele falava com entusiasmo de sua obra e do sentido ético da criação artística a que ele se entregava. Essa sua entrega à prática da arte criou possibilidades de ele se subjetivar singularizando-se como um artista. Ele não ficou aprisionado; não ficou subjetivado como doente mental. Tampouco lançou mão de um discurso de contrapoder asilar. Arthur Bispo do Rosário resistiu ao poder, é claro, porém resistiu de uma maneira mais refinada, eficiente, reconhecida. Através da criação artística ele desconstruiu o asilo, deslocou espaços da mortificação para ressignificá-los enquanto espaços de vida, negou os tratamentos, não foi mutilado pela lobotomia, recusou os remédios, o uniforme, o confinamento isolado ou em um amontoado. Isso tudo ele conseguiu em decorrência de sua entrega ao processo de criação artística. Em outras palavras, Arthur Bispo do Rosário se clinicava pela arte; através de uma arte desmedida ou ainda de forma sumária: ele praticava uma clínica desmedida pela arte. A clínica da desmedida é aquela na qual se lança mão da arte sem submissão aos saberes da esfera da saúde mental.

Se ele praticasse a arte sob medida, a de uma oficina de terapia ocupacional, por exemplo, ele subjetivar-se-ia de outra maneira, como um “Fulano” que passo a nomear oficineiro. É o caso daqueles que frequentam um grupo de terapia ocupacional e que pode ser situado na categoria de um grupo-sujeito. Nestes grupos-sujeitos do estilo de um grupo de terapia ocupacional, os frequentadores buscam se expressar através de sua produção, com característica grupal ou coletiva. Esse esforço pode ser entendido enquanto uma tentativa de fuga ao processo de hierarquização institucional.

Parto do pressuposto de que em uma oficina de terapia ocupacional se fabrica artesanato e não se cria arte. Esta afirmação vai ser desenvolvida mais adiante. Isso porque a criação artística, é des-medida. Ela ultrapassa a possibilidade de estabelecer medidas. Se houver medida não há arte, pois esta é disruptiva por natureza. Este é o sentido das palavras de Guattari:

Se considerarmos o que efetivamente se passa no campo da criação artística e científica, jamais encontraremos sistemas de centralização, instituições que controlem totalmente os

*processos criativos. [...] Por essência, a criação é sempre dissidente, transindividual, transcultural.*²⁶¹

A partir desses aportes, passo a estudar o modo de subjetivação oficineiro ao qual articulei o termo “Fulano”.

B3- Modo de subjetivação do tipo oficineiro

Em 1982, foi criado na Colônia um museu para abrigar obras de vários criadores e para estimular o uso de técnicas alternativas aos tratamentos psiquiátricos degradantes, tais como o eletrochoque, o isolamento, os castigos, a cela forte, o uso abusivo dos psicotrópicos, a lobotomia. Estas alternativas, oferecidas pela Reforma Psiquiátrica no início da década de 1980, eram: o trabalho, a participação em oficinas de expressão artística e de fabricação de objetos. Denise Corrêa foi uma das primeiras a se alinhar nessa frente de lutas. Pode-se ter uma idéia desse momento em suas palavras. Percorro inicialmente os pressupostos desse trabalho:

*Na nossa experiência, o conceito de trabalho está intimamente ligado aos pressupostos da Reforma Psiquiátrica Brasileira nos quais a ênfase não é mais colocada no processo de <cura>, mas no projeto de invenção da saúde e de reprodução social dos sujeitos portadores de sofrimento mental.*²⁶²

Desde os seus primeiros trabalhos, Denise Corrêa assume a diretriz de valorizar a criação artística descolada dos pressupostos da psiquiatria tradicional, o que pode ser acompanhado pelo recurso da presença de artistas plásticos e do afã de construção de cidadania. Em suas palavras:

Seguindo esses princípios [da Reforma Psiquiátrica] comecei a experiência do Projeto de Livre Expressão Artística na Colônia Juliano Moreira, no início da década de 1980, num momento em que se desenvolvia o processo de transformação daquela Instituição e que tinha como objetivo democratizar as relações, tendo como ponto de partida a proposta de dar voz aos pacientes. A psicóloga Marlene Iuscky e eu, inspiradas na produção artística de Arthur Bispo do Rosário, demos início a esse projeto buscando dar oportunidade a outros internos de expressar a sua criatividade. [...] incluímos no projeto a participação de artistas plásticos coordenados por Nely Gutmacher, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde ela dava aulas de pesquisa de materiais. O projeto durou aproximadamente três anos e reuniu cerca de quarenta mulheres de um núcleo feminino da Colônia. [...] Toda essa produção foi exibida numa mostra realizada no Paço Imperial, na Praça XV, no Rio de Janeiro. As frequentadoras da oficina participaram da festa de inauguração da mostra que apresentava seus trabalhos e suas próprias fotografias. Havia, ainda, na exposição, as

²⁶¹ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 36.

²⁶² CORRÊA, Denise. “Oficinas: uma reflexão”. In: COSTA, Clarice Moura e FIGUEIREDO, Ana Cristina. (Orgs.). *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 155.

poesias de Stela do Patrocínio²⁶³ apresentadas em posters. [...] Nessas oficinas a arte seria o instrumento que viabilizaria o alcance dos objetivos. Nessa abordagem, o terapeuta seria o parceiro do cliente na construção do processo. Pode-se supor que novas significações foram criadas, na medida em que a grande maioria das internas passou a se chamar pelo próprio nome, fato muito restrito mesmo entre aquelas que dormiam no mesmo pavilhão e que, mesmo assim, viviam mergulhadas no anonimato. O convívio com os artistas plásticos foi acompanhado de muita afetividade e permitiu a identificação daquelas internas com profissionais que se dedicavam ao fazer artístico com prazer e sensibilidade. As internas resgataram o seu potencial de pessoas sensíveis e criativas e viram a sua produção valorizada pelas colegas, pelos funcionários e pelo público que lotou a exposição. Além do fato de que muitas daquelas internas, com seus novos vestidos, estavam visitando pela primeira vez um espaço privilegiado das artes plásticas no Rio de Janeiro e de que algumas estavam reclusas no espaço asilar por muitos anos.²⁶⁴

Essas experiências com a arte marcaram o processo de constituição do museu. Corrêa é quem relata esta experiência:

Outra oficina com perfil semelhante à anterior é a que implantei juntamente com a psiquiatra Maria de Fátima Martins e a artista plástica Regina Moura, em 1990, no Museu da Colônia Juliano Moreira, hoje Museu Bispo do Rosário. Essa oficina se propunha a ser uma continuidade daquela relatada anteriormente e estava aberta aos pacientes de longa duração e também aos que frequentavam o ambulatório do Hospital Jurandyr Manfredini. A clientela era composta de homens e mulheres com faixa etária bem variada. Três desses clientes se destacaram desenvolvendo estilos característicos que conquistaram muitos admiradores. A partir dessa oficina, eles iniciaram uma trajetória no campo das artes plásticas que incluiu exposições no Museu Nacional de Belas Artes e passaram a assumir uma nova identidade, a de artistas plásticos.²⁶⁵

As oficinas acima relatadas ofereciam uma nova possibilidade para se contrapor à lógica disciplinar que massificava grupos sujeitados, constituindo subjetividades do tipo asilar. Agora, no contexto da Reforma Psiquiátrica, através da terapia ocupacional se lançava mão entre outros recursos da arte, ao lado do trabalho. Nesses casos a arte ficava subordinada ao objetivo de tratamento.

Ou seja, trata-se de uma arte feita sob medida – a medida do tratamento – e não mais da arte desmedida realizada por Arthur Bispo do Rosário.

O processo de tratamento dos efeitos subjetivos produzidos pela loucura institucional na população de “doentes mentais” herdados da velha psiquiatria, que viveram aprisionados na lógica asilar, é definido como desinstitucionalização.²⁶⁶ Tal

²⁶³ Stela do Patrocínio viveu na Colônia Juliano Moreira de 1966 a 1992, quando morreu. Ver a sua trajetória em AQUINO, Ricardo. “Estrela”. In: MOSÉ, Viviane. (Org.). *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue/Museu Bispo do Rosário, 2001.

²⁶⁴ CORRÊA, Denise. *Op. cit.*, p. 155-156.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 157.

²⁶⁶ A desinstitucionalização enquanto desconstrução/invenção das práticas e dos saberes psiquiátricos, bem como das repercussões naqueles a esses submetidos, internados ou não em dispositivos psiquiátricos, foi assumida desde 1987 pela Reforma Psiquiátrica no Brasil, basicamente a partir do II Congresso Nacional de Trabalhadores em Saúde Mental, realizado em Bauru, SP. Acerca dessa noção basilar e acerca da perspectiva italiana

tratamento, baseado no uso de arte sob medida, na fabricação de objetos do uso cotidiano em oficinas de geração de renda, no recurso ao lazer, fundado na perspectiva da reabilitação psicossocial das subjetividades sujeitadas, provoca efeitos de recuperação da saúde naqueles vitimizados pela velha psiquiatria.

Lembro-me da primeira exposição de um desses três debutantes em exposição citados por Corrêa, no início da década de 1990, aqui denominado “oficineiro”. Recordo-me particularmente da sua atitude exprimindo a sua gratidão a todo o momento por minha visita, por eu adquirir uma obra sua. Isto, na ocasião, me chamou a atenção...

Falo em oficina levando em conta a definição sugerida por Maria Cecília Galletti, para quem

*O dispositivo que chamamos de oficina é geralmente convocado quando se fala em novas propostas terapêuticas. Seu uso tem sido freqüente e quase corriqueiro na clínica <psi> para designar um amplo espectro de experiências terapêuticas e extra-terapêuticas, de diferentes formatos e composições. **Quase sempre amparado, na crítica, à Psiquiatria tradicional e, portanto, respaldado pelas concepções da Reforma Psiquiátrica, o universo das oficinas não se define por um modelo homogêneo de intervenção e nem tampouco pela existência de um único regime de produção; ao contrário, é composto de naturezas diversas, numa multiplicidade de formas, processos e linguagens.***²⁶⁷ [negrito meu]

Uso a expressão oficina “de terapia ocupacional”, pois essa ficou sendo uma maneira de identificação dos trabalhos em oficinas; essa denominação não se dirige à categoria dos profissionais de terapia ocupacional, conforme acentuei anteriormente.

Cabe assinalar, na definição de Galletti, a ressalva “quase sempre” colocada em negrito na citação. Ela diz respeito ao fato de que a esfera do saber da psiquiatria tradicional ou clássica, de matiz disciplinar, contra a qual se bate a Reforma Psiquiátrica, foi a que formulou a modalidade de terapia ocupacional.²⁶⁸

consubstanciada nessa noção pode-se ler: “A perspectiva italiana é de desinstitucionalizar a doença mental e desmontar os aparatos que a sustentam, começando pelo paradigma problema-solução” em BARROS, Denise Dias. “Cidadania versus periculosidade social: a desinstitucionalização como desconstrução do saber”. In: AMARANTE, Paulo. (Org.). *Psiquiatria Social e Reforma Psiquiátrica*. 3. reimpressão. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994, p. 190. Acerca da noção de desinstitucionalização e a experiência italiana ver ROTELLI, Franco, LEONARDIS, Ota e MAURI, Diana. (1986). “Desinstitucionalização, uma outra via”. In: NICÁCIO, Fernanda. (Org.). *Desinstitucionalização*. 2. ed. Tradução: Maria Fernanda de Silvio Nicácio. São Paulo: Hucitec, 2001.

²⁶⁷ GALLETTI, Maria Cecília. *Oficina em saúde mental: instrumento terapêutico ou intercessor clínico?* Goiânia: EDUCG, 2004, p. 21.

²⁶⁸ Ver ARRUDA, Elso. *Terapêutica ocupacional psiquiátrica: com um capítulo sobre reabilitação psiquiátrica*. Rio de Janeiro: s/n, 1962. Vale a pena destacar que o autor apresenta um histórico sob o título do Capítulo III, “Evolução histórica da ocupação como forma de tratamento” (p. 23-32). Destaco que desde a fundação do asilo de Saragoça “surgiu a primeira organização que instituiu o trabalho como uma das fórmulas de tratamento das doenças. Felipe Pinel teve oportunidade de visitar esse asilo [...] em 1793, assumiu a direção do Hospital de

Elso Arruda destacou que, em 1929, Hermann Simmon publicou seus trabalhos sobre a “*técnica ativa*”, lançando as bases para o “*tratamento ativo do doente mental*” e conseguindo, com isso, garantir o seu *status* científico ao lado dos recursos terapêuticos da psiquiatria tradicional.²⁶⁹ Coube a Carl Schneider, em 1939, estabelecer “*uma verdadeira teoria geral da terapêutica ocupacional*”.²⁷⁰

Com esses elementos enfatizo que a terapêutica ocupacional foi gestada em consonância com o modelo da psiquiatria tradicional. E deixo uma interrogação: o que é necessário levar em conta para que a terapia ocupacional feita com um grupo de usuários dos serviços de saúde mental, sob a orientação da Reforma Psiquiátrica, não repita a mesma lógica da psiquiatria tradicional com seus doentes mentais?

Ao chamar a atenção para esses elementos históricos, quero apresentar uma possível resposta para explicar o fato de que mais do que revelar um universo marcado pela ruptura com o modelo da psiquiatria tradicional, nas oficinas de terapia ocupacional pela arte ocorrem todas as formas possíveis de compromisso entre práticas que repetem a lógica asilar, da velha psiquiatria, e as outras preconizadas pela Reforma Psiquiátrica.

Mais ainda, cabe também destacar na definição de Galletti que o conjunto das oficinas ditas de terapia ocupacional abrange um conjunto deveras heterogêneo de práticas. Ana Venâncio, no contexto da Reforma Psiquiátrica, chamou a atenção para o fato de que o sentido do termo oficina “[...] *entretanto, tem sido o mais aberto possível*”.²⁷¹ Ela identificou três tipos ou modalidades de práticas de oficina: por exemplo, o de criação, “*o que irmanava tais experiências [apresentadas no congresso] era o fato de tomarem a criação artística como motor de suas atividades. Poder-se-ia identificá-las como espaço de experimentação incessante*”.²⁷² Em um outro subconjunto, a palavra oficina, “*estava relacionada à idéia de <espaço> onde*

Bicêtre [...]. *A terapêutica do trabalho foi então introduzida como parte integrante da sua reforma*” (p. 24-25). “*Em 1815 Samuel Tuque propunha a introdução do trabalho terapêutico nos hospitais ingleses*” (p. 25). “*Em 1898, Benjamin Rush [...] [em] 1813 [com] Albert Shase, de Pensilvânia [implantaram a terapêutica ocupacional]*” (p. 25). Esquirol em 1836 escreveu: “*o trabalho é um estimulante geral; com ele distraímos a atenção do doente de sua moléstia; fixamos sua atenção em cousas razoáveis; tornamos a dar-lhe hábitos de ordem; estimulamos sua inteligência; e com isso, recuperamos muitos desses desafortunados*”. (p. 25).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ VENÂNCIO, Ana Teresa, LEAL, Erotildes Maria e DELGADO, Pedro Gabriel. (Orgs.). *O campo da atenção psicossocial: Anais do 1º congresso de saúde mental do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Te Cora/Instituto Franco Basaglia, 1997, p. 507.

²⁷² *Ibid.*

se realizam atividades manuais e/ou mecânicas, para as quais é suposto um certo grau de habilidade e que podem ser caracterizadas como necessárias ou úteis à sociedade".²⁷³ É o conjunto das oficinas de geração de renda que comercializam os seus produtos para aumentar a contratualidade social dos usuários. Note-se que as oficinas de terapia ocupacional pela arte, de forma geral, também comercializam seus produtos. Nesta pesquisa, oficinas de geração de renda são aquelas que comercializam produtos distintos dos objetos de arte. Por fim, o terceiro segmento é aquele no qual a palavra oficina "*era marcada pelo propósito de produzir interação entre os pacientes ou, dito de outro modo, promover a socialização, ou ainda, favorecer a convivência entre eles*".²⁷⁴

No campo da psiquiatria tradicional, Arruda estuda a classificação das ocupações: a- por grau de dificuldades; b- de acordo com os efeitos e o interesse despertado; c- de acordo com o grau de precaução; e d- de acordo com a sua natureza e peculiaridades.²⁷⁵ E apresenta cinco formas "especiais" de tratamento ocupacional executadas: biblioterapia, recreativa, musicoterapia, dramaterapia e artes plásticas.²⁷⁶

Após explicar o sentido do uso da expressão oficina de terapia ocupacional, na Reforma Psiquiátrica e na psiquiatria tradicional, retomo a comparação entre os efeitos do uso de uma arte feita sob medida – a medida do tratamento –, exemplificada em "Fulano" e as consequências do uso de uma arte desmedida que foi estudada em Arthur Bispo do Rosário.

De alguma forma, eu percebia um jeito diferente no modo daquele "Fulano" se portar. Ele não tinha seguramente a serenojovialidade²⁷⁷ daquele jovem artista que falecera recentemente, em 1989, com 79 anos de idade, como foi Arthur Bispo do Rosário.

Uso a expressão serenojovialidade usada pelo tradutor do livro de Nietzsche para exemplificar a atitude de Arthur Bispo do Rosário, pois entendo que ele criava e falava por si e para si. A sua criação não tinha por referência nenhuma medida

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ ARRUDA, Elso. *Op. cit.*, p. 107-114.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 115-181.

²⁷⁷ Expressão usada pelo tradutor J. Guinsburg em NIETZSCHE, Friedrich. (1872). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed., 4. reimpressão. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13. Ver nota na página 145 em que o tradutor justifica que para se referir ao estado de espírito dos gregos e da arte grega na tradução de "*heiterkeit = clareza, pureza, serenidade, jovialidade, alegria, hilaridade são as várias acepções em que a palavra é empregada em alemão*".

estabelecida pelo outro: o mercado, algum valor simbólico ou artístico, qualquer reconhecimento. A sua entrega ao processo de criação artística era uma entrega de si, para si, para esta exigência imperiosa que lhe comandava a existência. Na verdade, as suas obras falavam por ele, pois a sua vida era a sua obra. A sua serenojovialidade, no meu entendimento, se dava pelo fato de que a sua vida só tinha sentido e podia ser compreendida pela arte. E que ele, no filme, em nenhum momento lamentou essa sua obrigação – ditada pelas vozes que ele dizia ouvir – como se ele se dispusesse a viver mil vezes esta mesma vida, sempre e em cada uma da mesma maneira, sob as mesmas condições.

Porém, aos meus olhos, me parecia marcante e digno de nota que “Fulano” também se comportasse, se colocasse no mundo, falasse, com o seu gestual, aparência e atitude corporal, de uma maneira distinta daquelas tantas individualidades que eu encontrara no Núcleo Ulisses Viana e que, infelizmente, mais de uma década depois [no início da década de 1990], ainda permaneciam lá recolhidas, muitas sem nenhuma condição de sobrevivência fora dos muros da instituição que as mutilara. Da mesma forma, antecipo, “Fulano” se revelava de um modo de ser distinto daquele conjunto de usuários dos serviços de saúde mental, agora sob os cuidados da Reforma Psiquiátrica, não mais mortificados pela lógica asilar, conforme se dava no contexto da psiquiatria tradicional. Este último conjunto, a ser estudado adiante, distinguia-se de “Fulano” por seus componentes não frequentarem oficinas de terapia ocupacional pela arte ou pelo artesanato.

“Fulano” tinha um brilho nos olhos, uma ágil verbalização expressiva. Ele vivia na casa dos seus pais. E estava muito emocionado com essa sua primeira exposição. Começava ali uma carreira de artista. Ele conseguiu sair do asilo, não permaneceu recolhido e aprisionado em suas amarras: dos muros, das pedras, da cela forte, da lobotomia. Mas ainda permanecia sob a égide do poder asilar e submetido aos tratamentos médico-psiquiátricos, aos seus remédios, a uma oficina de terapia ocupacional, ao trabalho com a arte sob a medida da terapia. Porém, tinha sido beneficiado pelos ares de mudança que colocavam como eixo norteador a questão da cidadania dos usuários dos serviços de saúde mental. Ele expressava com sua vida a atitude de mudanças que ocorria no campo da psiquiatria, nos embates entre a velha e a nova psiquiatria.

Cabe recordar a advertência de Deleuze de que a não internação no interior de dispositivos disciplinares, no perímetro dos muros asilares, pode significar a

conquista da liberdade, mas não implica, necessariamente, na superação do controle exercido pelo poder psiquiátrico.²⁷⁸

Talvez, na psiquiatria asilar ou tradicional, “Fulano” estivesse internado sem fazer qualquer oficina, quem sabe? Com a Reforma Psiquiátrica em curso, ele podia iniciar uma carreira de artista. Igual à de Arthur Bispo do Rosário? Certamente a minha resposta é não. E não implica em que eu considere que um seja mais ou menos artista que o outro. Para mim, a diferença é que um criou por demandas internas, por vontade própria, sozinho, apesar e à revelia da psiquiatria da mortificação. O outro, “Fulano”, criou graças aos esforços de alguns técnicos e dos princípios da Reforma Psiquiátrica. Ao campo da psiquiatria, às oficinas, à terapia pela arte o seu trabalho remetia sempre, e cultivava um forte vínculo simbiótico.

Neste ponto talvez possa ser pertinente fazer um recorte destes três segmentos: Arthur Bispo do Rosário, “Fulano” e o amontoado dos pacientes do Núcleo Ulisses Viana.

Pode-se dizer que aquele conjunto de doentes mentais tomados por forças reativas, domadas, que se mostravam desvitalizados no programa da televisão e no documentário, constituíram subjetividades totalmente assujeitadas ao poder institucional hospitalar psiquiátrico tradicional aqui denominada subjetividade do tipo asilar, constituindo a identidade doente mental.

E Arthur Bispo do Rosário? Este, no meu entendimento, se constituiu na e através da criação artística. Ele é aqui tomado como exemplo de singularidade agenciada pela arte. Ou seja, Arthur Bispo do Rosário se colocava por seu contato cotidiano com a experimentação, agenciado pela arte em um movimento de abertura para novas possibilidades, de reforço e intensificação de sua potência e de suas forças ativas.

Bispo do Rosário é artista; “Fulano” também; Bispo do Rosário é talentoso; “Fulano” também. O que obriga a estabelecer uma nuance de distinção entre ambos?

Parece-me que o mergulho no processo de singularização agenciado pela arte em Arthur Bispo do Rosário fora mais radical, mais profundo, o envolveu e o revolveu por inteiro, por dentro: um mergulho sem amarras; uma viagem sem bilhete de volta; a entrega de uma vida; a ousadia e a unicidade entre artista e obra; a sua

²⁷⁸ Ver DELEUZE, Gilles. (1990). “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*”. In: *Op. cit.*, p. 220.

vida era a sua Obra – de propósito com O maiúsculo, vista aqui como uma obra única composta, é verdade, de inúmeros objetos singulares.

Arthur Bispo do Rosário habitava a sua morada que era o seu ateliê. Inúmeras vezes eu o vi trabalhando infatigavelmente. Ele me disse que dormia de três a quatro horas por noite. Fazia a sua obra como uma obrigação. Eu o vi com uma lamparina de querosene a lhe facilitar bordar traços sutis.

Talvez essa singularização radical adviesse do fato de que Bispo do Rosário não frequentava ateliês nem oficinas de terapia ocupacional. Mais do que isso: ele recusava os remédios, os tratamentos, os médicos, enfim, qualquer tipo de sujeição ou assujeitamento. Quando se via em crise ou angustiado, pedia para ser recolhido em uma solitária, onde jejuava, orava e criava seus objetos.²⁷⁹

Poder-se-ia dizer que ele se tratava pela e com a Arte? Talvez aqui fosse mais correto dizer que ele se clinicava ou se cuidava pela Arte, pois o termo “tratar” remete ao modelo médico-psiquiátrico que fora hegemônico na Colônia até a chegada da Reforma Psiquiátrica.²⁸⁰

No entanto, desde sempre, Arthur Bispo do Rosário se clinicava pela Arte e recusava os tratamentos psiquiátricos. Nesse sentido e a partir desse ponto de vista, a sua trajetória ilustra de forma bastante satisfatória o enunciado de Deleuze: quando o artista cria, ele clinica a si mesmo e ao mundo, que se enriquece com a sua criação.²⁸¹

A instituição não o moldou. Talvez, se possa melhor dizer que ele, apesar de internado por tantos anos, não se moldou tendo a instituição como referência para o bem ou para o mal – sujeitando-se, contrapondo ou assimilando; que essa instituição não foi por ele vivida como uma determinante ou como a causa, ou como algo que sem ela não se poderia entender o nosso artista. Ele se constituiu de uma forma totalmente singular, apesar de e com a internação, apesar de e com a instituição.

²⁷⁹ Ver AQUINO, Ricardo. “Do pitoresco ao pontual: uma fotobiografia”. In: LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: s/n, 2006.

²⁸⁰ Pode-se ler acerca das características do modelo médico enquanto formulado sobre a teoria das infecções e da História Natural das Doenças em QUADRA, Antônio Augusto. *Viver é resistir: a história natural da doença*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983 e dele enquanto um modelo anátomo-patológico em FOUCALT, Michel. (1963). *O nascimento da clínica*. 2. ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

²⁸¹ Ver DELEUZE, Gilles(1993). “A literatura e a vida”. In: *Crítica e Clínica*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2004, p. 13.

Quero deixar claro o meu entendimento de que Arthur Bispo do Rosário me parece ter encontrado na instituição psiquiátrica o melhor lugar onde poderia dar vazão ao seu afã de criação. E que essa criação o absorveu tanto e foi vivida tão intensamente no seu íntimo que ela o constituiu como Arthur Bispo do Rosário, porém a instituição Colônia e o saber psiquiátrico não foram determinantes para a sua constituição singular. Ele constituiu por intermédio da criação artística uma linha de fuga, ativa e potente, ao poder mortificador asilar. Ou seja, a arte o preencheu muito mais do que os cerca de 50 anos de internação em hospital psiquiátrico; a criação foi tão determinante em sua presença no mundo que o levou a se “abstrair” do envoltório externo “Colônia”, onde vivia. Aqui seria correto mais uma vez sublinhar que Arthur Bispo do Rosário se singularizou através da arte, agenciado por um devir artista. Ao contrário de tantos outros doentes individualizados, na condição de grupos-sujeitados, mas não singularizados.

“Fulano” também experimentou e pratica o fazer da arte, neste contexto de mudança institucional que vigora desde o início da década de 1980. Porém ele o faz nas oficinas de terapia ocupacional, possibilidade esta criada pela psiquiatria tradicional e ampliada pela Reforma Psiquiátrica. Evidentemente, isso representa um avanço imenso em relação ao estado de ócio forçado que imperava antes na Colônia. É uma atividade de tratamento agenciada por profissionais de saúde mental, com dia, hora e local predeterminado. É uma criação que se dá a partir do material e das técnicas disponibilizadas nessas oficinas. Isso tudo, me parece, configura certas características distintas entre o processo de subjetivação de “Fulano” e aquele de Arthur Bispo do Rosário. Ao modo de subjetivação agenciado em oficinas de terapia ocupacional pela arte, promovidas pela Reforma psiquiátrica, denomino nesta pesquisa modo de subjetivação oficineiro.

Haveria alguma diferença entre os modos de subjetivação agenciados em uma oficina de terapia ocupacional – oficineiro – que funcionem em um dispositivo da psiquiatria tradicional em comparação com um outro da Reforma Psiquiátrica? Essa questão vai ser discutida no Capítulo 5.

O que procuro pensar é que: experimentar arte em oficina, mesmo em uma implementada pelo ideário da Reforma Psiquiátrica, com pessoas respeitadas, competentes, generosas, sensíveis, produz impactos na subjetividade completamente distintos daqueles outros agenciados em alguém que experimenta

arte de forma autônoma, independente, individual, a partir de suas demandas e necessidades pessoais, sem estar em presença ou submetido a um outro.

Na situação ilustrada por “Fulano”, poder-se-ia falar de subjetividades assujeitadas ao poder – libertário – da Reforma Psiquiátrica e de subjetividades não-assujeitadas ao poder da Reforma Psiquiátrica nem ao poder institucional do hospital psiquiátrico tradicional como é a experiência de Arthur Bispo do Rosário?

Haveria diferenças substanciais nos processos de subjetivação deflagrados em oficinas terapêuticas que ocorriam na Colônia Juliano Moreira reproduzindo a lógica do asilo e em oficinas criadas a partir da implantação dos fundamentos da Reforma Psiquiátrica e a conseqüente busca de superação da lógica asilar? O que se deveria levar em consideração no funcionamento de qualquer oficina para que esta não agenciasse processos de subjetivação controlados pelo poder psiquiátrico?

Sem dúvida nenhuma, havia diferenças marcantes entre a singularidade de Arthur Bispo do Rosário e as tantas individualidades amorfas e assemelhadas que eram evidentes no Núcleo Ulisses Viana.

Devo acrescentar que a singularidade de “Fulano” ou seu modo de subjetivação oficineiro era da mesma forma distinto do de tantos outros frequentadores de oficinas de terapia ocupacional, que não tinham as características postas em destaques por Correa: a de se assentarem em um trabalho com a arte. Alguns desses trabalhos remontam ao período histórico da psiquiatria asilar quando a ênfase estava colocada na dimensão “ocupacional” e de “passar o tempo”, conforme assinalou Venâncio, quando destaca no terceiro conjunto de oficinas no contexto da Reforma Psiquiátrica, aquelas nas quais o importante é o estar junto, estimulando a socialização dos seus frequentadores. Muitos desses trabalhos não operam com a criação artística e sim com o fazimento artístico. Alguns operam um nada além da ocupação, da distração, do realizar alguma tarefa da vida cotidiana. Essa distinção pode ser entendida nas palavras do pintor Iberê Camargo, anteriormente citadas, quando ele sublinha a distinção entre arte e manufatura. Nesta pesquisa, sugiro a idéia de que “artista” e “artesão” dizem respeito, também, a formas de subjetivação distintas. Para Camargo, “*A arte cria, a técnica fabrica*”.²⁸²

²⁸² CAMARGO, Iberê *apud* MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 66.

Um artesão tem técnica; um artista tem talento criativo. O artesão domina a técnica do fazer artístico, mas não cria; o artista cria lançando mão da técnica – o artista, muitas vezes, cria a sua própria técnica e encontra por esse intermédio o seu estilo. Um artesão fabrica: faz manufatura, faz artesanato, faz produtos em série para inserir no mercado. Essa fabricação evoca a de uma abelha que constrói sua colméia repetindo – sempre – o mesmo padrão. Por sua vez, um artista cria, inventa, abre para uma nova possibilidade. A obra de um artista é a afirmação de uma singularidade; ela se oferece no mercado como portadora de uma aura, a marca de sua origem e originalidade, que a liga ao seu criador, mesmo que ela sofra reproduções mecânicas; enquanto a obra de um artesão é a repetição de determinados padrões, exprimindo a conformação de determinadas individualidades.

Como no exemplo de um bordado, penso em duas possibilidades: de início, a de seguir um tracejamento prévio, um molde, um modelo que vai ser imitado, executado, ou seja, ser a afirmação de uma repetição. Por sua vez, esse bordado pode ser a expressão de uma composição nova, uma nova organização, uma invenção, que pode até tomar, de início, um modelo prévio, mas dele se afasta, derivando por novas possibilidades a afirmação de uma diferença. Uma mesma linha pode levar a duas pontas distintas: repetição ou invenção; imitação ou diferença. Deixo de lado essas linhas a serem arrematadas mais adiante.

Enfim, o modo de subjetivação oficineiro pode ser visto como a expressão de um devir estimulado pela arte domada pela lógica do tratamento médico, psiquiátrico ou psicológico. Ou seja, de uma arte domesticada pela medida do tratamento, objetivo maior ao qual ela se encontra submetida, na condição de um recurso estratégico, ao lado dos remédios, da terapia e da internação. É um devir que se evidencia empalidecido nas suas cores e na intensidade do esplendor da criação ao ser cotejado com o devir artista de Arthur Bispo do Rosário. Mas que, por sua vez, mereceria ser também diferenciado de outras individualidades, agenciadas em oficinas de terapia ocupacional por intermédio do devir artesão agenciado pela fabricação de objetos com a finalidade de geração de renda, individualidades essas que não vão ser destacadas nesta pesquisa que se atém às oficinas de terapia ocupacional pela arte.

A singularidade de oficineiro é da mesma forma distinta daquela dos doentes mentais subjetivados na lógica da psiquiatria tradicional e, também, da singularidade

dos doentes mentais que, nos dispositivos da Reforma Psiquiátrica, não se entregam ao criar artístico nem ao fazer artesanal.

Nesta pesquisa tomo como um mesmo grupo aqueles que, no contexto da Reforma Psiquiátrica, frequentam atividades sem a mediação da arte. Aí incluo também aqueles que estão internados em enfermarias ou que se tratam em dispositivos de não internação, como ambulatórios, hospital-dia, CAPS etc., sem contato com a atividade de criação artística.

Como vimos, a noção de horizontalidade de Pichon-Rivière é nesta pesquisa utilizada para caracterizar um grupo-sujeitado, que mergulhou em uma identidade de “doente mental” e constitui subjetividades do tipo asilar. Por sua vez, para caracterizar o modo de subjetivação evidenciado em Arthur Bispo do Rosário, as noções de horizontalidade e de verticalidade de Pichon-Rivière se mostram insuficientes, por isso recorri ao conceito de transversalidade formulado por Guattari. Agora, finalmente, no que diz respeito à caracterização do modo de subjetivação agenciado em oficinas de terapia ocupacional, que constitui subjetividades do tipo oficinairo, a noção de verticalidade de Pichon-Rivière se revela útil. Isso, na medida em que o modo de subjetivação oficinairo é a expressão de uma atitude de porta-voz do grupo que se encontra em vias de se tornar um grupo-sujeito, como se evidencia nos dispositivos da Reforma Psiquiátrica. O oficinairo é aquele que fala pelo grupo, e nesse sentido ele é porta-voz das teorias de tratamento, dos métodos utilizados na oficina, dos profissionais que tratam dele, da instituição. O oficinairo fala pelo outro através de sua obra criada, seja ela um objeto de arte, um artesanato ou um objeto útil forjado em uma oficina de geração de renda.

Assim, em resumo, temos na subjetividade asilar a expressão da horizontalidade; na subjetividade ao estilo de Arthur Bispo do Rosário, a transversalidade, e, na subjetividade do oficinairo, a verticalidade.

Passo para a última modalidade de subjetivação a ser estudada, o modo usuário.

B4- Modo de subjetivação do tipo usuário

A Reforma Psiquiátrica questiona o paradigma psiquiátrico, o saber e as práticas construídas no contexto do recolhimento nas instituições de sequestro. Aí são depositados aqueles indivíduos submetidos à identidade de doente mental, constituindo subjetividades do tipo asilar. A psiquiatria é o saber construído a partir

das relações de poder engendradas na estrutura panóptica que veio a se organizar na qualidade de asilo psiquiátrico.

O saber codificado na psiquiatria é a sistematização na esfera da ciência dos comportamentos descritos e decifrados na Ordem Asilar. Portanto, a Reforma Psiquiátrica obriga à construção de uma nova clínica de cuidados das pessoas em situação de sofrimento psíquico, definida por alguns como clínica ampliada. Esta se distancia do objeto fictício forjado pela psiquiatria tradicional, que se originou da descrição dos comportamentos dos indivíduos isolados socialmente pela internação, e sustenta um novo paradigma levando em consideração a pessoa em situação de sofrimento psíquico.²⁸³

A clínica ampliada tem por eixo a valorização e o respeito pela cidadania daqueles sob os cuidados dos profissionais de saúde mental nos seus dispositivos. A questão da centralidade da cidadania foi afirmada em reuniões e congressos do movimento organizado por mudanças no decorrer do ano de 1987.²⁸⁴

Consoante o deslocamento do objeto de intervenção, no caso da psiquiatria tradicional – o corpo mortificado do doente mental, no caso da Reforma Psiquiátrica – a pessoa em situação de sofrimento psíquico, o movimento de mudanças propôs que os frequentadores dos seus dispositivos passassem a ser denominados usuários e não mais doentes mentais.²⁸⁵

Esta breve introdução se faz necessária para justificar o ponto de vista adotado nesta pesquisa de que nos dispositivos da Reforma Psiquiátrica podem ser localizados dois modos de subjetivação: o modo de subjetivação do tipo oficinairo, naqueles que estão submetidos às oficinas de terapia ocupacional com a arte e o modo de subjetivação dos demais segmentos de usuários que, internados ou não, não experimentam a criação artística. É possível ocorrer a constituição de subjetividade do tipo ilustrado por Arthur Bispo do Rosário quando usuários estão

²⁸³ Ver GARCIA, Maurício L. *Análise institucional: considerações sobre a clínica ampliada*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo: PUC, 1996, p. 11.

²⁸⁴ Ver o Tema 1 (Cidadania, Sociedade e Qualidade de vida) da 1ª Conferência Estadual de Saúde Mental do Rio de Janeiro, o Tema 3 (Cidadania e Doença Mental) da 1ª Conferência Nacional de Saúde Mental e o II Congresso Nacional de Trabalhadores em Saúde Mental, todos realizados no ano de 1987, em AMARANTE, Paulo. (Org.). *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: SDE/ENSP, 1995, p. 83-90.

²⁸⁵ Ver a seguinte passagem: “A expressão usuário surge nesse período [final da década de 1980] em substituição a outras, como louco, doente mental ou cliente, que passam a ser consideradas restritivas e inadequadas. Contudo, em pouco tempo, passa-se a perceber que o termo usuário remete às mesmas consequências das anteriores” em AMARANTE, Paulo. (Org.). *Ibid.*, p. 130.

estimulados para a criação artística, e esta criação se dá de forma desmedida, sem a submissão à ciência, sem a medida de um tratamento ou projeto terapêutico.

É sobre este último segmento, dos usuários que não praticam a arte nem sob medida nem da forma desmedida, que vou me deter agora.

Esse conjunto de usuários, seja nas oficinas, seja nas enfermarias ou no CAPS, tem seus direitos de cidadania respeitados, são valorizados em suas individualidades, possuindo o direito à voz e à luta permanente pelas conquistas de mais direitos: passe livre, decisão acerca da internação, acesso a medicamentos, a extinção da violência psiquiátrica etc.

Assim, e penso nisso como um *a priori*, salvo circunstâncias excepcionais, se tomarmos o conjunto constituído em uma enfermaria de dado hospital psiquiátrico sob a orientação da Reforma Psiquiátrica, de forma geral, esse conjunto será bem distinto daquele constituído pelos doentes mentais trancafiados nas instituições da violência psiquiátrica. Faço a seguinte distinção: esse conjunto não é composto por pessoas que praticam a arte em oficinas de terapia ocupacional. Assim, eles não têm a possibilidade da singularização pela arte, não apresentam subjetividades do tipo oficineiro nem do tipo de Arthur Bispo do Rosário. Mas, da mesma forma, não se trata de um conjunto de pessoas massacradas, apagadas em suas singularidades. Ao contrário, elas estão postas em um outro conjunto – nem oficineiro, nem asilar, nem do modo de subjetivação ilustrado por Arthur Bispo do Rosário – que denomino, nesta pesquisa, modo de subjetivação na forma de usuário.

Esses clientes podem constituir grupos homogêneos em um dispositivo, no caso da Reforma Psiquiátrica, que, em tese, e como diretriz, assume a postura de buscar constituir esses usuários enquanto sujeitos de sua própria história. É um poder que age para promover a liberdade, ao contrário daquele exercido pela psiquiatria tradicional que se calca na submissão, normalização, docilização dos corpos e silenciamento.

Assim, nos dispositivos sob o comando da Reforma Psiquiátrica, identifico o grupo de pacientes que não frequentam oficinas de terapia ocupacional pela arte e que estão em uma subjetivação de usuário dos serviços de saúde mental, estabelecendo a distinção com o modo oficineiro e com o modo doente mental, constituindo subjetividade do tipo usuário.

Síntese: os quatro modos de subjetivação estudados no campo da saúde mental

Apresento a seguir os quatro segmentos recortados no universo de subjetividades agenciadas institucionalmente no campo da saúde mental:

1) **Subjetividade asilar.** Subjetividades evidenciadas no conjunto de individualidades homogeneizadas reveladas pela intensidade do apagamento e da opacidade dos doentes mentais trancafiados no Núcleo Ulisses Viana. Essas subjetividades foram estudadas tendo por base a reportagem de Samuel Wainer Filho e o documentário de Denizart *O prisioneiro da passagem*. Trata-se de um modo de subjetivação regido pela lógica asilar. Esta habita o horizonte dos dispositivos que no passado e, ainda no presente, funcionam na esfera da psiquiatria tradicional. Porém, essa lógica pode ser recuperada em dispositivos da Reforma Psiquiátrica. A lógica asilar produz um doente mental, constituindo um conjunto de individualidades organizado enquanto um grupo-sujeitado ao poder psiquiátrico asilar. É a ausência do criar enquanto expressão da mortificação. O gesto de cada individualidade é tomado como expressão de contrapoder e decodificado como transgressão, sendo punido na condição de bode expiatório. Nesse segmento não ocorre o papel do porta-voz e sim do bode expiatório, enquanto aquele que é depositário das culpas e das transgressões de um grupo que funciona na horizontalidade, um grupo que é falado pelo outro, impondo tal ou qual punição exemplar.

2) **Subjetividade ilustrada por Arthur Bispo do Rosário.** Subjetividade singularizada agenciada por um mergulho sem amarras em um devir artista. Ela expressa a entrega à criação artística, a de uma arte desmedida, isto é, sem amarras nem submissão dessa arte à esfera da ciência psiquiátrica ou da estética. É o modo de subjetivação singularizada ou de artista. Na condição de devir artista a pessoa cria para si; ele fala por si, de si e para si. Ele não é porta-voz de nada nem de ninguém. É um devir minoritário, criando a si próprio ancorado na transversalidade.

3) **Subjetividade de oficinairo.** Singularidade que evidencia, em certos usuários dos serviços de saúde mental, uma subjetividade agenciada por um fazer próprio do artesão, mediado por tratamento psicoterápico em oficina de terapia ocupacional assentada sobre a arte ou na manufatura de objetos para geração de renda. Esse tipo de subjetividade fica marcado pela subordinação da arte à ciência.

É a subordinação da criação à medida da ciência psiquiátrica ou psicológica ou estética. Isso implica que não se reconheça esse modo subjetivo na qualidade de artista e sim como um modo oficinairo. Estar em um modo artesão é criar para o outro, é se adequar à maioria ou ao poder predominante, é se colocar como portavoz do grupo institucional – da oficina, da técnica, do técnico, do coordenador, do grupo etc. – a que se pertence. O oficinairo fala pelo outro. A subjetividade do tipo oficinairo é a expressão da verticalidade do grupo. Ela ocorre tanto em dispositivos criados sob a égide da psiquiatria tradicional quanto no bojo do movimento de mudanças, ou seja, da Reforma Psiquiátrica.

4) **Subjetividade de usuário.** É constituída por um conjunto de individualidades capazes de se singularizar, porém em uma situação em que não o fazem. Ela se mostra distinta da subjetividade asilar, mas sem a atividade característica da subjetividade oficinairo. Esse modo de subjetivação é evidente nos dispositivos da Reforma Psiquiátrica, amparada na cidadania, sendo expressão de uma identidade de usuário.

C – A passagem do campo da psiquiatria para o do museu

Até o momento apresentei quatro modos de subjetivação que foram construídos no contexto do campo da saúde mental, envolvendo dispositivos da psiquiatria tradicional e outros tantos da Reforma Psiquiátrica. Passo agora a estudar a aplicação destes modos de subjetivação ao campo dos museus e ao campo artístico.

Qual a ponte que estabeleço para justificar a sua aplicação?

Parto do princípio de que o museu, tanto quanto o hospital psiquiátrico e o saber neles gestados, a Psiquiatria e a Museologia, são todos, saber e instituição, de natureza disciplinar. Assim reitero que o museu, tanto quanto o asilo, são instituições construídas tendo por base o modelo do panóptico. Com isso, fica claro que o tríplice aspecto do poder disciplinar é exercido tanto no hospital quanto em um museu: refiro-me à vigilância, ao controle e à correção.

O segundo elemento a ser considerado é o fato de que a função de controle, assim como o poder exercido no seio de cada instituição disciplinar, tem por vocação se espalhar através da sociedade, conforme assinalou Foucault.²⁸⁶

²⁸⁶ No que diz respeito à psiquiatria, Foucault assinalou, ao comentar a obra de Robert Castel: “*Não se deve acreditar que a psiquiatria tenha nascido modestamente no fundo de alguma jaula de loucos [...] Contra esta imagem familiar, Castel estabelece solidamente três teses: a psiquiatria não nasceu no asilo; ela foi, de saída, imperialista; ela sempre fez parte integrante de um projeto social global. [...] O alienista foi antes de tudo o*

Deixo claro desde já que a arte, ou melhor, a criação artística, foi o que possibilitou a Arthur Bispo do Rosário assumir de forma mais eficaz a resistência ao controle do poder psiquiátrico. Deleuze assim se refere à criação em sua relação com o controle, insistindo que ela é a libertação da vida, pois a arte, no seu entendimento,

*[...] é apenas por seu único existir que ela é resistência. Ou, em outra direção, [...] escrever é sempre escrever por animais, isto é, não para eles, mas em seu lugar, fazendo o que os animais não podem, escrever, libertar a vida das prisões que os humanos criaram e é isso que é resistência. Isso é, obviamente, o que os artistas fazem, [...] acrescenta: não existe arte que não seja também uma libertação das forças da vida, não existe uma arte da morte.*²⁸⁷

O terceiro elemento que justifica a utilização dos mesmos modos de subjetivação descritos na esfera da psiquiatria, considerando que os mesmos são encontrados também nos museus é o fato de que esses modos de subjetivação dizem respeito à maneira como em cada um se articula a relação entre a criação artística e o controle. Com isso retomo os quatro modos de subjetivação, articulando-os com o processo de criação artística:

1- Na subjetividade asilar e na subjetividade usuário ocorre, por razões distintas, o recurso à não utilização da criação artística como resistência ao controle do poder institucional. Um se localiza na esfera da psiquiatria tradicional, caso da subjetividade asilar, ao passo que a subjetividade usuário se localiza em um dispositivo da Reforma Psiquiátrica. Na primeira ocorre a submissão ao processo de mortificação asilar, ao “achatamento da subjetividade”, enquanto na outra – usuário – ocorre o assujeitamento, da mesma forma, ao poder institucional. No caso da Reforma Psiquiátrica trata-se não mais de um poder de mortificação, mas de um dispositivo que visa a liberação das subjetividades;

2- No modo de subjetivação ilustrado por Arthur Bispo do Rosário ocorre caracteristicamente a entrega ao processo de criação artística, a uma arte desmedida;

encarregado de um perigo; ele se postou como a sentinela de uma ordem que é a da sociedade em seu conjunto. [...] ele se integrou a toda uma estratégia da regularidade, da normalização, da assistência, da habilitação de vigilância e de tutela das crianças, dos delinquentes, dos vagabundos, dos pobres, enfim, e sobretudo dos operários”. FOUCAULT, Michel. (1977). “O asilo ilimitado”. In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.).

FOUCAULT, Michel. Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000, p. 325. Col. Ditos e Escritos, vol. 1.

²⁸⁷ DELEUZE, Gilles. (1977). “Resistência”. (Verbete). In: Abecedário de Gilles Deleuze III. Disponível em: www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3. Acesso em: 17 de maio de 2003.

3- E, no caso da subjetividade do tipo oficinairo, ocorre o recurso à arte submetida à ciência, quer seja psiquiátrica ou psicanalítica, quer seja a ciência estética como esta se exerce tanto na dimensão do museu ou na recepção dos produtos de uma oficina de terapia ocupacional, como em uma exposição.

Em decorrência do descrito, penso que os modos de subjetivação construídos no campo da saúde mental podem ser aplicados com propriedade em um museu, pois todos eles dizem respeito ao recurso da arte ou da criação artística em sua função de resistência ao controle.

A esta altura cabe o descolamento da nomenclatura construída no campo da psiquiatria para o uso de uma outra mais afeita ao universo da Arte estabelecendo as correlações:

Subjetividade asilar e subjetividade usuário – corresponde à ausência ou rarefação dos processos de criação artística, passando a ser referida ao campo do museu como subjetividade controlada;

Subjetividade ilustrada por Arthur Bispo do Rosário – é aquela constituída em um devir-artista, sendo denominada de subjetividade artista;

Subjetividade oficinairo – é aquela constituída pelo recurso à arte domesticada pela ciência, ao artesanato, à fabricação serializada de objetos, sendo denominada subjetividade artesão.

Em síntese, no campo da saúde mental foram recortados quatro modos de subjetivação possíveis, entre tantos outros aqui não considerados, a saber: asilar, Arthur Bispo do Rosário, oficinairo e usuário.

A extensão da sua aplicação para a esfera dos museus levou à redefinição desses modos identificados para: do asilar e do usuário = controlado, de Arthur Bispo do Rosário = artista, e do oficinairo = artesão.

D – Da utilização da terminologia estabelecida por Gabriel Tarde. Os modos de subjetivação tardianos: inventivo, tímido, sonâmbulo e idiota

Prossigo no esforço de fundamentar a possibilidade de utilização dos conceitos construídos no campo da psiquiatria na esfera do museu. Para tanto remeto à leitura molecular dos fluxos de crenças e de desejos que constituem a sociedade, segundo a formulação de Tarde. Com efeito, encontro na obra de Tarde alguns elementos que ajudam no entendimento da maneira como se constituem os segmentos, recortados no universo de subjetividades agenciadas institucionalmente no campo da psiquiatria, e daí deslocadas e aplicadas na esfera do museu.

De forma sumária, a concepção de Tarde se encontra na resposta à pergunta que ele mesmo formula: “*Que é a sociedade? Nós respondemos: é a imitação*”.²⁸⁸ Mas imitação de quê? Tarde localiza na microesfera dos fluxos das crenças e dos desejos o funcionamento e a lógica social. Para ele, “*Mas o que quer a **coisa social**, antes de mais, como a **coisa vital**, é propagar-se e não organizar-se. A organização não é mais do que um meio de que a propagação, de que a repetição **generativa** ou **imitativa**, é o fim*”.²⁸⁹ [negrito no original]

Ainda, para esse autor, “*A sociedade é imitação, e a imitação é uma espécie de sonambulismo*”.²⁹⁰ Com isso ele enfatiza que a imitação é repetição de padrões de fluxos e de desejos. E se refere à constituição de subjetividades que são agenciadas pelos fluxos de imitação. Para Tarde:

*O estado social, como o estado hipnótico, não passa de uma forma de sonho, um sonho de comando e um sonho em ação. Não ter senão idéias sugeridas e julgá-las espontâneas: tal é a ilusão própria do sonâmbulo, e também do homem social.*²⁹¹

A imitação é a repetição/propagação de fluxos de crenças e de desejos. A instituição, da mesma forma, nessa dimensão molar, repete a imitação, que marca a dimensão molecular da sociedade.

A repetição dos fluxos é o que agencia subjetividades. Isto permite a Eduardo Viana Vargas sistematizar determinado recorte a partir da obra de Tarde:

*Nesse sentido, e seguindo uma sugestão de Joseph [...], creio ser possível propor, a partir dos trabalhos de Tarde, os elementos analíticos de uma <fenomenologia clínica do espírito> ou dos processos de subjetivação, isto é, das modalidades de investimento de crenças e de desejos no campo social. Em Tarde, essa fenomenologia clínica dos processos de subjetivação se articularia em torno das figuras do idiota, do sonâmbulo, do tímido e do louco.*²⁹²

Trata-se aqui de se apropriar desses “elementos analíticos” tardianos que dizem respeito às condições sociais nas quais viveu e acerca das quais teorizou. Seria um pensamento antitardiano tomar essas figuras como “fatos sociais” estáveis e inerentes ao modo de funcionamento do social. Ao contrário, pensa-se lançar mão desse recurso teórico para destacar as possibilidades predominantes de agenciamento de subjetividades que serão alavancadas a partir do funcionamento institucional dentro de tal ou qual lógica.

²⁸⁸ TARDE, Gabriel. (1890). *As leis da imitação*. 2. ed. Tradução: Carlos Fernandes Maia e Maria Manuela Maia. Porto: Rés, s/d, p. 99.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁹² VARGAS, Eduardo Viana. *Antes tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000, p. 247.

Com essas ressalvas, estabeleço uma analogia entre essas quatro modalidades sistematizadas por Vargas: idiota, sonâmbulo, tímido e louco e as quatro modalidades de subjetividades que identifiquei anteriormente no campo da psiquiatria.

Para tanto, devo caracterizar cada uma dessas possibilidades recortadas por Vargas. A primeira delas é o idiota:

*Em linhas gerais, portanto, o idiota é a figura da inadaptação social ou a mais pobre, fraca e rudimentar figura da adaptação: aquela em que a crença e o desejo não existem como bifurcação, posto que se trata apenas da repetição, em corrente contínua, do semelhante sem complicação.*²⁹³

Passo agora a definir o modo sonâmbulo. Segundo Vargas,

*Por sua vez, o sonâmbulo é, por excelência, a figura da imitação social, já que, ao se entregar, sem hesitação, às correntes imitativas, revela a docilidade e credulidade inerentes aos seres sociais.*²⁹⁴

Para Vargas, o terceiro modo é o tímido:

*O tímido é a própria figura da oposição social elementar, aquela em que a bifurcação da crença e do desejo existe, mas é vazia como hesitação, isto é, como um momento de indecisão absoluta e paralisante entre duas correntes imitativas a seguir.*²⁹⁵

Finalmente, na obra de Tarde foi identificado o modo louco enquanto sinônimo de inventivo,

*Enquanto isso, o louco se aproxima da figura do inventor, uma vez que os dois partilham uma posição mais supra-social do que social e trabalham, a partir dessa posição minoritária, para provocar o desencadeamento de novos fluxos de crenças e de desejos.*²⁹⁶

Vargas sintetizou com as seguintes palavras os quatro modos de subjetivação recortados em Tarde: idiota, sonâmbulo, tímido e louco:

*Com essa <fenomenologia clínica do espírito>, ou talvez seja melhor dizer, com essa **fenomenologia clínica dos modos de subjetivação** agenciados como fluxos de crenças e desejos que não são nem (ou, caso se queira, que são tanto) individuais ou sociais, Tarde apresenta a figura do **idiota** como aquela em que os processos de subjetivação sequer existem, em razão da ausência de bifurcações entre a crença e o desejo; a figura do **sonâmbulo** como aquela dos processos de assujeitamento dócil e crédulo às séries sociais da imitação; a figura do **tímido** como aquela em que os fluxos de crença e de desejos se binarizam, se obstaculizam e desencadeiam processos de dessubjetivação; e a do **louco** como aquela em que os fluxos de crença e desejos se conectam para dar lugar a novos processo de subjetivação.*²⁹⁷ **[negritos meus]**

²⁹³ *Ibid.*, p. 251.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

Estabeleço a seguir a correspondência entre os modos de subjetivação identificados em Tarde e aqueles estudados nesta pesquisa. A apropriação desses elementos tardianos se justifica pelo intento de ampliar o estudo desses modos de subjetivação para a esfera da vida, e não só para aquela da psiquiatria e do museu, com a ressalva de que aqui eles são trabalhados no sentido de ilustrar essas distintas possibilidades, em uma dimensão institucional, histórica e cultural distintas, da forma que se segue:

1) **Idiota** – é tomado como equivalente à subjetividade asilar (no campo da saúde mental) e controlado (no campo da arte);

2) **Louco ou inventor** – é tomado como equivalente àquela subjetividade ilustrada por Artur Bispo do Rosário (no campo da saúde mental) e artista (no campo da arte);

3) **Tímido** – é tomado como equivalente à subjetividade oficineiro (no campo da saúde mental) e artesão (no campo da arte);

4) **Sonâmbulo** – é tomado como equivalente à subjetividade usuário (no campo da saúde mental) e controlado (no campo da arte).

E – Do deslocamento do uso da noção de idiota para o de oco e da escolha de inventor e não de louco

E.1 – Da escolha do termo oco e não idiota

Encontro na poesia de T. S. Eliot denominada “Os homens ocos”²⁹⁸ o que poderia ser apropriado como a expressão da modalidade estudada em Tarde de subjetivação do tipo idiota, que se aproxima da descrição do universo do grupo-sujeitado homogeneizado de doentes mentais que viviam no Núcleo Ulisses Viana da Colônia Juliano Moreira, descritos na reportagem-denúncia de Samuel Wainer Filho. Reconheço nas últimas palavras desse poema a emoção sentida quando vi as imagens veiculadas na reportagem e no documentário sobre o Núcleo Ulisses Viana enquanto constatação da ausência de vida naqueles mortificados e reduzidos ao modo de subjetivação asilar.²⁹⁹

Referir-se a esse modo de subjetivação como oco e não idiota me parece desprovido de qualquer conotação pejorativa ou desqualificadora a que o termo

²⁹⁸ “*Nós somos os homens ocos//os homens empalhados//uns nos outros amparados//[...]//Fôrma sem forma, sombra sem cor;//Força paralisada, gesto sem vigor//[...]//Aqueles que atravessaram (como faço no momento)//de olhos retos, para o outro reino da morte//nos recordam – se o fazem – não como violentas//almas danadas, mas apenas//como os homens ocos//os homens empalhados [...]*”. ELIOT, T. S. (1963). *Poesia*. 3. ed. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 115.

²⁹⁹ “*Assim expira o mundo// [...] não com uma explosão, mas com um suspiro*”. *Ibid.*, p. 120.

idiota, por conta de sua atual inscrição no imaginário social, possa vir a ser apreendido quando da descrição daquela vida infame de tantos homens.

E.2 – Da escolha de inventor e não de louco

Para Tarde, o momento da invenção é aquele no qual fluxos de crenças e desejos propagados por imitação se rearrumam de forma original, para irradiar, desde ali, uma nova onda, algo de novo, diferente do semelhante que se imitava e se reproduzia, uma criação. O indivíduo inventivo, para se revestir de tal atributo, deve se desgarrar dos fluxos imitativos predominantes na sociedade, como um louco: *“Para inovar, para descobrir, para acordar um instante do seu sonho familiar ou nacional, o indivíduo deve escapar momentaneamente à sua sociedade. Ele é supra-social, antes de social, tendo esta audácia tão rara”*.³⁰⁰

Arthur Bispo do Rosário se enquadra neste perfil de constituir subjetividade do tipo “louco ou inventor”. Isto não por ser doente, louco ou estar internado em hospital psiquiátrico, mas pelo seu devir-artista que agenciou possibilidades de ele se colocar suprasocialmente ou, melhor dito, suprainstitucionalmente.

Esse seu mergulho radical no devir-artista o levou, no meu entendimento, a se constituir como um artista do tipo inventor.³⁰¹ Aqui a caracterização estabelecida se deu conforme Ezra Pound definiu, para o campo da literatura, a de um artista inventor: *“Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um novo processo”*.³⁰² Em outras palavras, Arthur Bispo do Rosário é um artista inventor no sentido tardiano e poundiano.

Com isso, para evitar confusões acerca da denominação indicada por Tarde – louco ou inventor – e a internação de Arthur Bispo do Rosário em hospital psiquiátrico vou me referir, nesta pesquisa, a este tipo de subjetivação exclusivamente como “inventor” enquanto equivalente ao modo de subjetivação ilustrado por Arthur Bispo do Rosário, no campo da psiquiatria, e artista, no campo da arte.

Assim, finalmente, resumizando, apoiado na obra de Tarde passo a me referir, nesta pesquisa, a quatro modos de subjetivação: oco, sonâmbulo, tímido e inventor.

³⁰⁰ TARDE, Gabriel. *Op. cit.*, p. 113.

³⁰¹ AQUINO, Ricardo. “Manifesto do Museu Bispo do Rosário: o museu e a dobra na sociedade de controle”. In: *Jornal O Estado de Minas, Caderno Pensar*. Belo Horizonte, 16 de abril de 2005, p. 6.

³⁰² POUND, Ezra. (1934). *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 42.

Capítulo 3: As variáveis

“Tudo que não invento é falso”.³⁰³
Manoel de Barros (2004).

Variável 1 – Produção e recepção da arte: pela arte ou pela ciência

Para qualificar a lógica que prevalece em um museu – criação, compaixão, controle – estabelecimento, como uma das variáveis, a relação que tal dispositivo tem com a arte no momento de produção por intermédio de atividades que envolvem o “fazer arte”, tais como oficina, *workshop*, ação educativa. Da mesma forma, verificarei qual o tipo de relação com a arte que prevalece na recepção que esse dispositivo agencia naqueles que entram em contato com uma oficina, com a exposição, com os textos, com os folhetos, com a cenografia, enfim, com todo o projeto museográfico de uma exposição. Ou seja, a pergunta a que esta variável procura responder é: o museu ou uma oficina, quando provoca a produção da arte ou quando recebe o “público”, qual o ponto de vista privilegiado?

Para construir tal variável da pesquisa parto de uma idéia de Nietzsche: ele reconhece duas formas básicas de recepção da arte, uma pela estética e a outra pelo conteúdo. A forma de recepção pela estética é aquela que se dá através das sensações provocadas pela arte, que promovem, naquele que assim experimenta arte, o impulso para criar arte. Tal tipo de recepção é a que se dá no artista. A outra forma de recepção da arte, ao contrário, privilegia aquilo que está sendo veiculado, o seu conteúdo. Este conteúdo provoca determinadas emoções. Esta forma de recepção é a que se dá no povo. São estas as palavras de Nietzsche:

*Tudo o que o povo exige da tragédia é ficar bem comovido, para poder derramar boas lágrimas; já o artista, ao ver uma nova tragédia, tem prazer nas invenções técnicas e artifícios engenhosos, no manejo e distribuição da matéria, no novo emprego de velhos motivos, velhas idéias. Sua atitude é a atitude estética frente à obra de arte, a daquele que cria; a primeira descrita, que considera apenas o conteúdo, é a do povo.*³⁰⁴

A recepção ou produção que é exercida pelo artista, à maneira do artista criar arte ou entrar em contato com a arte que é através da estética, é marcada, então, pela ressonância de estímulo a inventar, criar, experimentar arte. A arte, nesse caso, promove ressonâncias artísticas. Por sua vez, a recepção que é exercida pelo povo, através do conteúdo, não promove ressonâncias multiplicadoras do criar arte, mas provoca emoções: entre elas, acalmar, compadecer, controlar, emoções estas que passam, todas elas, pelo entendimento, pelo racional, pelo intelectual do conteúdo.

³⁰³ BARROS, Manoel. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2004, p. 1.

³⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. (1878). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 1 ed., 7. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 128.

A atividade intelectual que é suscitada, de natureza racional, é afeita à ciência. Assim, grosso modo, é possível supor que possa haver dois pontos de vista tanto na criação, como na recepção da arte: o da arte e o da ciência que, como vimos em Nietzsche, são pontos de vista excludentes.

Interponho aqui a seguinte ponderação acerca do que Nietzsche designa quando fala em artista e povo. Nesta tese, parto da crítica à noção de sujeito estabelecida por Guattari e por Foucault. Mais uma vez, destaco que essas leituras são tributárias do percurso inaugurado por Nietzsche, para quem o sujeito é uma ficção.³⁰⁵ Assim, quando me refiro à recepção estética enquanto aquela que é agenciada a partir do ponto de vista do artista, entendo que “artista” se refere não ao indivíduo reconhecido enquanto tal pelo mercado de arte ou que tenha formação de artista, profissional e sistematizada ou eventual, autônoma ou autodidata. Creio poder ser fiel ao pensamento de Nietzsche sustentando que, quando falo da recepção do artista através da estética, me refiro à possibilidade que habita em cada um de nós de nos colocarmos na condição de artista, ou à dimensão molecular de artista que reside no coração do homem. Da mesma forma, quando me refiro a “povo” não é algo da ordem do grosseiro, do inculto, ou do massificado, mas sim o indivíduo que produz ou frui a arte através da sua dimensão molecular não-artista.

A recepção da arte em uma alma não-metafísica, que não se encontra sucumbida à ciência e ao intelecto, poderá acolher a arte com a multiplicação de

³⁰⁵ A leitura nietzscheana acerca do sujeito não foi apresentada anteriormente. Entretanto, este entendimento pode ser lido, por exemplo, em dois textos. “*A linguagem pertence, por sua origem, à época da mais rudimentar forma de psicologia: penetramos no âmbito de cru feticchismo, ao trazermos à consciência os pressupostos básicos da metafísica da linguagem, isto é, da razão. É isso que em toda parte vê agentes e atos; acredita na vontade como causa; acredita no <Eu>, no Eu como ser, no Eu como substância, e projeta a crença no Eu-substância em todas as coisas – apenas então cria o conceito de <coisa> Em toda parte o ser é acrescentado pelo pensamento como causa, introduzido furtivamente; apenas da concepção <Eu> se segue, como derivado, o conceito de <ser> ... No início está o enorme e fatídico erro de que a vontade é algo que atua – de que vontade é uma faculdade ... Hoje sabemos que é apenas uma palavra.*”. NIETZSCHE, Friedrich. (1888). “A ‘razão’ na filosofia”. In: *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 28. Ao se referir ao erro do tipo de uma falsa causalidade, Nietzsche comenta acerca dos três “fatos interiores” que ensejam a ilusão de fundamentar a causalidade: “*O primeiro e mais convincente é o da vontade como causa; a concepção de uma consciência (<espírito>) como causa e, mais tarde, a do Eu (<sujeito>) como causa nasceram posteriormente, como algo empírico [...] E quanto ao Eu! Tornou-se uma fábula, uma ficção, um jogo de palavras: cessou inteiramente de pensar, de sentir e de querer! [...] A mais antiga e mais duradoura psicologia estava atuando aqui, não fazia outra coisa: para ela, todo acontecer é um agir, todo agir é consequência de uma vontade, o mundo tornou-se-lhe uma multiplicidade de agentes, um agente (um <sujeito>) introduziu-se por trás de todo acontecer. O homem projetou fora de si os seus três <fatos interiores>, aquilo em que acreditava mais firmemente, a vontade, o espírito, o Eu – extraiu a noção de ser da noção de Eu, pondo as <coisas> como existentes à sua imagem, conforme sua noção do Eu como causa. É de admirar que depois encontrasse, nas coisas, apenas o que havia nelas colocado? [negrito meu] Id. (1888). “Os quatro grandes erros”. In: *Op.cit.*, p. 41-42.*

ressonâncias estéticas, artísticas e não-metafísicas, conforme explica Nietzsche, ao comentar sobre a maneira de alguém dispor das suas fraquezas como um artista:

Se é inevitável termos fraquezas, e devemos enfim reconhecê-las como leis acima de nós, então desejo que cada um tenha força artística suficiente para tornar suas fraquezas o pano de fundo em que ressaltam suas virtudes e, através de suas fraquezas, fazer-nos desejosos de suas virtudes: algo que, em medida excepcional, os grandes compositores souberam fazer. Como é frequente, na música de Beethoven, um tom presunçoso e impaciente; em Mozart, uma jovialidade de moço honrado, na qual coração e espírito têm de contentar-se; em Richard Wagner, uma inquietude precipitada e importuna, ante a qual o indivíduo mais paciente quase perde o bom humor: mas então ele retoma a sua força, e assim também os outros dois; com suas fraquezas, eles geraram em nós uma grande sede de suas virtudes e um paladar muito mais sensível para cada gota de espírito musical, beleza musical, bondade musical.³⁰⁶

Em um fragmento não publicado (Primavera – verão de 1883: 7 [51]), Nietzsche deixou registrada a observação de que a arte provoca ressonâncias artísticas naqueles que têm força suficiente para assumir tal empreitada:

A beleza do corpo foi considerada pelos artistas como supérflua demais: essa beleza supérflua teria de ser sucedida por uma beleza em todos os mecanismos do organismo. Nesse sentido, os maiores escultores suscitam a criação de pessoas belas: esse é o sentido da arte. Ela torna insatisfeito quem sente vergonha perante ela e provoca um estímulo para a criação em quem tem forças suficientes. A consequência de um drama: <Eu também quero ser assim, como esse herói>. Incitação da força criadora e voltada a nós mesmos.³⁰⁷

Segundo Nietzsche, a princípio, qualquer tipo de alma, seja feia ou bela, regrada ou não, pode se exprimir através da arte. Em todos os tipos de alma se percebem os mesmos efeitos da arte:

Estabelecem-se limites demasiado estreitos para a arte, ao exigir que apenas as almas regradas, moralmente equilibradas, possam nela se exprimir. Assim como nas artes plásticas, também na música e na literatura existe uma arte da alma feia, juntamente com a arte da alma bela; e os efeitos mais poderosos da arte – dobrar almas, mover pedras, humanizar animais – talvez tenham sido justamente aquela que os obteve melhor.³⁰⁸

Em um indivíduo embotado pela recepção intelectual, que valoriza o conteúdo, as emoções que a arte provoca vão ser marcadas pela tendência metafísica, levando-o à recepção pelo conteúdo, no que se assemelha ao modelo da ciência. Nesse movimento tal indivíduo vai buscar se recompor pelo racional, pelo entendimento, ao ser confrontado com a arte:

Podemos ver como é forte a necessidade metafísica, e como é difícil para a natureza livrar-se dela enfim, pelo fato de mesmo no livre-pensador, após ele ter-se despojado de toda

³⁰⁶ *Id.* (1881). *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. 1 ed., 1. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 161.

³⁰⁷ *Id.* (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 141.

³⁰⁸ *Id.* (1878). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 1 ed., 7. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 118.

*metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica, por muito tempo emudecida ou mesmo partida; quando, em certa passagem da Nona sinfonia de Beethoven, por exemplo, ele se sente pairando acima da terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da imortalidade no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a Terra se afastar cada vez mais. Tornando-se consciente desse estado, ele talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova o seu caráter intelectual.*³⁰⁹

Completo a distinção estabelecida por Nietzsche entre os dois tipos de envolvimento com a produção e com a recepção da arte, lançando mão de uma passagem referida à pintura, na qual ele distingue uma produção/recepção pelo “prazer das cores e das formas” e uma outra pela vertente “intelectual”. E, no caso da música, Nietzsche evidencia que a produção/recepção intelectual ou racional se dá pela aproximação intelectual, através da razão, do pensamento com a consequente valorização de “o que significa”, repercutindo em uma valorização do simbólico e no embotamento dos sentidos. Por sua vez, a produção/recepção estética dos artistas é fisiológica, se dá através dos sentidos e da sensação e remete ao “o que é”. Nas suas palavras:

*Graças ao extraordinário exercício imposto ao intelecto pela evolução artística da nova música, nossos ouvidos se tornaram cada vez mais intelectuais. Por isso hoje suportamos um volume de som bem maior, muito mais “barulho”, porque estamos bem mais treinados do que nossos predecessores para escutar a razão que existe nele. Pois pelo fato de agora buscarem imediatamente a razão, ou seja, “o que significa”, e não mais “o que é”, nossos sentidos ficaram algo embotados: embotamento que se revela, por exemplo, no domínio incondicional do sistema temperado; pois constituem exceção os ouvidos que ainda fazem distinções sutis, como entre dó susinado e ré bemol. Nesse ponto nosso ouvido ficou mais grosseiro. E depois o lado feio do mundo, originalmente hostil aos sentidos, foi conquistado para a música; sua esfera de poder, sobretudo para a expressão do sublime, do terrível, do misterioso, aumentou espantosamente com isso; agora nossa música dá a palavra a coisas que antes não tinham linguagem. De modo semelhante, alguns pintores tornaram o olho mais intelectual e ultrapassaram em muito aquilo que antes se chamava prazer das cores e das formas. Também aqui o lado do mundo que era tido como feio foi conquistado pela inteligência artística. – Qual a consequência de tudo isso? Quanto mais capazes de pensar se tornam o olho e o ouvido, tanto mais se aproximam da fronteira em que se tornam insensíveis: o prazer é transferido para o cérebro, os próprios órgãos dos sentidos se tornam embotados e débeis, o simbólico toma cada vez mais o lugar daquilo que é – e assim chegamos à barbárie por esse caminho, tão seguramente como por qualquer outro.*³¹⁰

No caso da recepção pela razão, ocorre uma explicação, uma interpretação, ou seja, o deciframento do lado oculto da arte. O deciframento da arte acalma, controla. Na seguinte passagem, Nietzsche sugere uma explicação psicológica para a busca de uma explicação frente a frente com o desconhecido,

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 118-119.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 145-146.

Fazer remontar algo desconhecido a algo conhecido alivia, tranquiliza, satisfaz e, além disso, proporciona um sentimento de poder. Com o desconhecido há o perigo, o desassossego, a preocupação – nosso primeiro instinto é eliminar esses estados penosos. Primeiro princípio: alguma explicação é melhor que nenhuma. Tratando-se, no fundo, apenas de um querer livrar-se de idéias opressivas, não se é muito rigoroso com os meios de livrar-se delas: a primeira idéia mediante a qual o desconhecido se declara conhecido faz tão bem que é <tida por verdadeira>. Prova do prazer (<da força>) como critério da verdade. – O impulso causal é, portanto, condicionado e provocado pelo sentimento de medo. O <por quê> deve, se possível, fornecer não tanto a causa por si mesma, mas antes uma espécie de causa – uma causa tranquilizadora, liberadora, que produza alívio. O fato de ser estabelecido como causa algo já conhecido, vivenciado, inscrito na recordação é a primeira consequência desta necessidade. O novo, o não-vivenciado, o estranho é excluído como causa. – Portanto, não se busca apenas um tipo de explicações como causa, mas um tipo seletivo e privilegiado de explicações, aquelas com que foi eliminado da maneira mais rápida e mais frequente o sentimento do estranho, novo, não-vivenciado – as explicações mais habituais – Consequência: um tipo de colocação de causas prepondera cada vez mais, concentra-se em forma de sistema e enfim aparece como dominante, isto é, simplesmente excluindo outras causas e explicações. – O banqueiro pensa de imediato no <negócio>, o cristão, no <pecado>, a garota, em seu amor. [acrescento eu antecipando o que vai ser estudado no próximo capítulo: o psiquiatra, na doença enquanto “causa” da arte].³¹¹

Recepção/produção pela arte e recepção/produção pela ciência

Recortamos, então, do universo teórico de Nietzsche duas maneiras básicas, ou dois pontos de vista, entre outros, passíveis de serem adotados na produção/recepção da arte: o racional (intelectual, da ciência, que remete ao que significa) e o fisiológico (dos sentidos, da arte, que remete ao que é). Vou denominar, ao primeiro, recepção/produção pela ciência e, ao segundo, recepção/produção pela arte.

Recepção/produção pela arte: memória e esquecimento

Aqui interponho dois comentários tendo por base o texto de Nietzsche. O primeiro chama a atenção para o fato de que para Nietzsche a criação pressupõe o esquecimento. Na recepção/produção pela arte ocorrem ressonâncias de arte que estimulam a criação artística. Registro que neste tipo de recepção/produção pela arte ocorre a afirmação do esquecimento através da ultrapassagem da memória e a consequente emergência do novo, como depreendo das seguintes palavras de Nietzsche (primavera de 1888: fragmento 14 [119]):

Toda arte atua como um tônico, aumenta a força, inflama o prazer (ou seja, a sensação de força), excita todas as lembranças sutis da embriaguez; existe uma memória própria que, nessas situações, vem abaixo: um mundo distante e fugaz de sensações retorna nesse momento [...].³¹²

³¹¹ *Id.* (1888). “Os quatro grandes erros”. In: *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 43-44.

³¹² *Id.* (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 281. Encontro uma ressonância dessa tese nietzschiana no estudo que Deleuze desenvolveu sobre Proust: “*Como o sono, a arte está para além da memória*

Arte e produção de subjetividade

O segundo comentário diz respeito à relação entre criação de arte e produção de subjetividades. Nietzsche, de fato, reconhece uma produção/recepção da arte de natureza racional, como a ciência, e uma outra de natureza fisiológica, afeita à arte. No entanto ele, no decorrer de sua obra, insiste em deixar claro a sua adesão e o seu ponto de vista: o da arte, da fisiologia, do artista, como pode ser acompanhado a seguir, quando ele minimiza o valor do entendimento em prol da sensação:

*Uma coisa que se explica deixa de interessar. O que queria dizer esse deus que aconselhava: <Conhece-te a ti mesmo?> Talvez quisesse dizer: <Deixa de interessar-te por ti mesmo! Torna-te objetivo!> - e Sócrates? E o <homem científico?>*³¹³

A produção/recepção pela arte possibilita, no entendimento de Nietzsche, a promoção da vida, da vontade de potência, da força, à condição de obra de arte, ou seja, de subjetividades “artísticas”, ou à existência estética, marcando o que seria a derradeira gratidão para com a arte: “*Como fenômeno estético a existência ainda nos é suportável, e por meio da arte nos são dados olhos e mãos, sobretudo, boa consciência, para poder fazer de nós mesmos um tal fenômeno*”.³¹⁴

Essa, no meu entendimento, parece-me ser a importância de construir uma variável para o estudo da lógica que preside um museu ou dispositivos que lancem mão da arte, seja na produção ou na recepção. A produção/recepção da arte pela arte agencia subjetividades que tornam a “existência suportável”, conforme assinalou Nietzsche. Daí se estudarmos, enquanto uma variável, a natureza da produção/recepção que determinado dispositivo agencia, isso poderá esclarecer acerca do tipo de lógica na qual tal dispositivo funciona, sendo um indicador de qual tipo de subjetividades essa mesma lógica estará promovendo ou inibindo.

Para Nietzsche, a produção/recepção da arte pela fisiologia, pela arte, através do “o que é” a arte promove a produção de subjetividades potentes, vigorosas, daí o seu apelo em prol da arte sem as amarras da ciência e do racional:

Não, se nós, convalescentes, ainda precisamos de uma arte, é de uma outra arte – uma ligeira, zombeteira, divinamente imperturbada, divinamente artificial, que como uma pluma

e recorre ao pensamento puro com faculdade das essências”. DELEUZE, Gilles. (1964). *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. São Paulo: 34, 2003, p. 44. Assim, a fonte da criação não seria a memória e nem os fatos registrados. Esses comentários interessam pois elucidam que a criação da arte não se dá através do recurso da memória e sim pela afirmação do novo. Tal aspecto é muito relevante para o entendimento da obra de Arthur Bispo do Rosário, pois a meu ver esta foi equivocadamente reduzida por alguns a um esforço “memorioso”. Ver essa discussão em AQUINO, Ricardo. “Do pitoresco ao pontual: uma fotobiografia”. In: LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: s/n, 2006.

³¹³ NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 80.

³¹⁴ *Id.* (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 132.

*lampeje num céu limpo! Sobretudo: uma arte para artistas, somente para artistas! Nós nos entendemos melhor, depois, quanto ao que primeiramente se requer para isso, a serenidade, toda serenidade meus amigos! [...] alguma coisa sabemos agora bem demais, nós, sabedores: oh, como hoje aprendemos a bem esquecer, a bem não-saber, como artistas! [...].*³¹⁵

Recepção/produção pela arte ou pela ciência?

Até o momento recortei no universo da obra de Nietzsche dois pontos de vista acerca da recepção/produção pela arte. O primeiro tipo “de recepção/produção pela arte” se caracteriza por ser fisiológico, pela arte, pelo “o que é”, pela sensação, por estimular a criação artística. O segundo tipo “de recepção/produção pela ciência” se caracteriza por ser racional, pela ciência, pelo “o que significa”, pelo intelectual, que restringe ou mesmo inibe o estímulo à criação artística. Prossigo na qualificação dessas duas possibilidades indicadas por Nietzsche através da contribuição do poeta português Fernando Pessoa e do filólogo e romancista italiano Umberto Eco, posto que, elas podem ser usadas como ferramentas para os debates no campo da estética, notadamente para a captura da criação dos usuários pela psiquiatria.

Nietzsche (inverno de 1876-1877: 20[1]) chamou a atenção para a existência de uma estética dupla:

*A primeira parte dos efeitos da arte deduz deles causas correspondentes; com esse procedimento, ela sofre a magia da arte e é, por si só, uma espécie de poesia e de embriaguez: um ressoar da arte que faz vibrar as cordas da ciência. A outra estética parte dos inícios frequentemente absurdos e infantis da arte: não é capaz de derivar dos efeitos reais e, por isso, tentará reduzir, de modo geral, a sensação em relação à arte e fazer de tudo para tornar esses efeitos suspeitos, como se fossem mentirosos ou doentes. A partir disso, fica claro qual estética a arte utiliza, qual não, e em que medida nenhuma delas pode ser uma ciência.*³¹⁶

Pessoa desenvolveu o antagonismo entre arte e ciência presente nas distintas abordagens estéticas. Ele remeteu ao modelo da ciência sistematizado na antiguidade por Aristóteles, para quem a ciência é da ordem do geral. Por sua vez, chama a atenção Pessoa que a arte, em contrapartida, se afirma pelo particular e não pelo geral. Com isso ele define uma arte ou estética aristotélica e uma outra não-aristotélica. A seguir apresento a primeira:

Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para a arte clássica – e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras

³¹⁵ Id. (1888). “Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo”. In: *O caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. 1 ed., 1. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 72-73.

³¹⁶ Id. (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 59.

*assim – a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exatamente como em matemática se podem fazer diversas demonstrações do mesmo teorema.*³¹⁷

Por sua vez, para Pessoa a estética não-aristotélica é aquela:

*[...] baseada, não na idéia de beleza, mas na de força [...] Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas grande número de obras clássicas [...] estabelece uma possibilidade de se construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar. A arte, para mim, é, como toda atividade, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida.*³¹⁸

Assim, a estética aristotélica se baseia na beleza e a outra não-aristotélica, na força. A estética não-aristotélica segue o modelo contrário ao da ciência, para Pessoa,

*Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o <exterior> que se deve tornar <interior>.*³¹⁹

Assim, na estética não-aristotélica, nesta teoria,

*[...] a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, atividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes.*³²⁰

Pessoa reconhece que a “arte enquanto um fenômeno social se constitui numa esfera de lutas e disputas”, ou seja, “A arte, portanto, é, antes de tudo, um esforço para dominar os outros”.³²¹ E avança na categorização dos tipos de estética, chamando a atenção para a natureza da dominação em cada uma delas: “Há dois processos de dominar ou vencer – captar e subjugar. Captar é o modo gregário de dominar ou vencer; subjugar é o modo antigregário de dominar ou vencer”.³²² Com as seguintes palavras ele diferencia a estética aristotélica, que se baseia na beleza e que domina captando, da outra, a não-aristotélica, que se baseia na força que domina subjugando,

³¹⁷ PESSOA, Fernando. “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. In: *Obras em prosa: volume único*. 1. ed., 6. reimpressão. Organização, introdução e notas: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 240.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 241-242.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 242.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 243.

³²² *Ibid.*

*Há uma arte que domina captando, outra que domina subjugando. A primeira é a arte segundo Aristóteles, a segunda a arte como eu a entendo e defendo. A primeira baseia-se naturalmente na idéia de beleza, porque se baseia no que agrada; baseia-se na inteligência, porque se baseia no que, por ser geral, é compreensível e por isso agradável; baseia-se na unidade artificial, construída e inorgânica, e portanto visível, como a de uma máquina, e por isso apreciável e agradável. A segunda baseia-se naturalmente na idéia de força, porque se baseia no que subjuga; baseia-se na sensibilidade, porque é a sensibilidade que é particular e pessoal em nós que dominamos, porque, se não fosse assim, dominar seria perder a personalidade, ou, em outras palavras, ser dominado; e baseia-se na unidade espontânea e orgânica, natural, que pode ser sentida ou não sentida, mas que nunca pode ser vista ou visível, porque não está ali para se ver.*³²³

O que diferencia uma arte ou estética da outra é se ela adota ou não procedimento da ciência de se sustentar enquanto uma lógica do geral, o que não ocorre na estética não-aristotélica:

*Toda a arte parte da sensibilidade e nela realmente se baseia. Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja, para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder captar os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade abstrata como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), emissora como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar um foco emissor abstrato sensível que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável, como o atleta mais forte domina o mais fraco, como o ditador espontâneo subjuga o povo todo [...] O artista verdadeiro [não-aristotélico] é um foco dinâmogêneo; o artista falso, ou aristotélico, é um mero aparelho transformador, destinado apenas a converter a corrente contínua da sua própria sensibilidade na corrente alterna da inteligência alheia.*³²⁴

Retomando o enunciado construído a partir da obra de Nietzsche, temos, então, um primeiro tipo “de recepção/produção da arte” que se caracteriza por ser: fisiológico, pela arte, pelo “o que é”, pela sensação, por estimular a criação artística. Esse tipo de recepção/produção pela arte se sustenta e vai alimentar uma estética não-aristotélica, que não almeja a beleza, que se baseia na força e que domina subjugando. O segundo tipo “de recepção/produção pela ciência” se caracteriza por ser: racional, pela ciência, pelo “o que significa”, pelo intelectual, que restringe ou mesmo inibe o estímulo à criação artística. Esse tipo de recepção/produção pela ciência se sustenta e vai alimentar uma estética aristotélica que se ampara na beleza e que domina captando.

Interessa agora encontrar na leitura de Eco elementos para compreender os modos de organização das práticas discursivas dos museus e dos dispositivos que são envolvidos com a arte. Esses elementos ajudam, da mesma forma, na

³²³ *Ibid.*, p. 244.

³²⁴ *Ibid.*

categorização da lógica que preside em tal museu. Parto da sua noção de obra aberta. Eco sustenta que a natureza da obra de arte seja essencialmente a de uma abertura para os múltiplos discursos, “*A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte*”.³²⁵ E precisa o sentido de que se reveste tal caráter de abertura: “[...] *a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo*”.³²⁶ Para Eco, não se trata de estabelecer um determinado metro para avaliar se tal ou qual obra seria ou não “aberta”, conforme ele justifica: “*A noção de <obra aberta> não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético*”.³²⁷

Enfatizando a dimensão da recepção (fruidora) por parte do público, Eco comenta acerca da estrutura de uma obra aberta. Nesta tese, levo em consideração a sua contribuição, ampliando-a também para a esfera da produção da arte. Para Eco, a esse propósito,

*A <estrutura de uma obra aberta> não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral [...] que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores.*³²⁸

Eco sintetiza o seu entendimento acerca da obra aberta chamando a atenção para o fato de que:

*1) as obras <abertas> enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie <obra em movimento>) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo <abertas> a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal.*³²⁹

Nesta tese entendo que um dispositivo pode sustentar um enunciado acerca da obra de arte, em produção ou em exibição, que valorize ou que minimize o caráter de “obra aberta”. A estética aristotélica baseada na ciência, que valoriza aquilo que é “o que significa”, tendencialmente fecha o discurso acerca de uma obra,

³²⁵ ECO, Umberto. (1968). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

³²⁶ *Ibid.*, p. 25.

³²⁷ *Ibid.*, p. 26.

³²⁸ *Ibid.*, p. 29.

³²⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

e se inclina a tomá-la como um algo em si, já formada, que se explica, se decifra, se interpreta, se atribui qualidades da ordem da ciência e que, em consequência disso, se minimizam os efeitos produzidos de induzir e de estimular a criação artística e de subjetividades inventivas e criadoras qual a arte. A importância de ser levada em consideração, na análise das lógicas, esta dimensão de “obra aberta” nos museus se sustenta no que foi desenvolvido no Capítulo 1 em que parto da leitura do museu enquanto um objeto institucional (Guattari),³³⁰ que estabelece um espaço potencial (Winnicott)³³¹ aberto a experiências, tal qual é estabelecido por um objeto transicional (Winnicott).³³² Assumir o caráter “aberto” de uma obra, seja na produção, seja na recepção, implica se colocar aberto para a experiência estética, para a criação de modos de existência mais criativos e satisfatórios.

Ficará mais clara a importância de o museu se colocar enquanto uma “obra aberta” quando levarmos em consideração o tipo de discurso veiculado. Eco estabelece a distinção entre discurso aberto e discurso persuasivo. Em entrevista concedida ao poeta Augusto de Campos, em 1966, Eco foi convidado a definir o discurso aberto:

*O discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular [em 1966 afirmar arte de vanguarda seria afirmar os primórdios da arte contemporânea], tem duas características. Acima de tudo é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. [...] apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. [...] Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a estrutura. Assim, a mensagem não se consome jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura. O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.*³³³

Por outro lado, para Eco, o discurso persuasivo, que ocorre não somente nas comunicações de massa, mas também no discurso judiciário, no discurso político e no discurso da propaganda, tem outros traços,

O discurso persuasivo, ao contrário, quer levar-nos a conclusões definitivas; prescreve-nos o que devemos desejar, compreender, temer, querer e não querer. Para dar um exemplo, se o discurso aberto quer-nos apresentar de um modo novo o problema da dor, o discurso

³³⁰ Ver a definição e uso que adoto da noção de objeto no Capítulo 1.

³³¹ Ver a definição e uso que adoto da noção de espaço potencial no Capítulo 1.

³³² Ver a definição e uso que adoto de objeto transicional no Capítulo 1.

³³³ *Ibid.*, p. 279-280.

*persuasivo tende a nos fazer chorar, a estimular as nossas lágrimas, como pode acontecer com uma fotonovela.*³³⁴

Eco é bastante claro quando põe em destaque o contexto no qual o discurso persuasivo se afirma e predomina, tal qual se dá quando se busca a afirmação da Verdade, daquilo que realmente é “o que significa”, o que remete a um Sujeito enunciador, seguro da cientificidade do seu discurso: “*Tenho necessidade dos discursos persuasivos somente quando preciso convencer pessoas a quem peço o livre consentimento*”.³³⁵ Conforme assinalou Roberto Machado, a ciência é um discurso que tem a pretensão da verdade.³³⁶

A variável modo de “produção/ recepção da arte”: pela arte ou pela ciência

As lógicas dos museus vão ser estudadas, entre outras, segundo a variável “recepção/produção da arte”. Admitem-se duas alternativas: “de recepção/produção da arte” pela arte ou pela ciência. A “recepção/produção da arte pela arte” se caracteriza: por ser fisiológica, pela arte, pelo “o que é”, pela sensação, por estimular a criação artística. Esse tipo de recepção/produção pela arte se sustenta e vai alimentar uma estética não-aristotélica, que se baseia na força e que domina subjugando. Além disso, vai sustentar o caráter de “obra aberta” ou polissêmica, através de um discurso aberto. O segundo tipo, “recepção/produção da arte pela ciência”, se caracteriza: por ser racional, pela ciência, pelo “o que significa”, pelo intelectual, por restringir ou mesmo inibir o estímulo à criação artística. Esse tipo de recepção/produção pela ciência se sustenta e vai alimentar uma estética aristotélica que se ampara na beleza e que domina captando. Além disso, não vai sustentar o caráter de “obra aberta” ou polissêmica, veiculando um discurso persuasivo.

Em cada tipo de lógica que vai ser estudada no próximo capítulo restringir-me-ei a indicar se esta proporciona a recepção/produção da arte pela arte ou pela ciência.

Variável 2 – Epistémê: da Modernidade ou da Contemporaneidade

A segunda variável através da qual é estudada a lógica prevalente em um museu é a racionalidade na qual ele opera. Em outras palavras, a lógica do museu é estudada levando-se em consideração se o mesmo funciona em uma racionalidade ou *epistémê* moderna ou em uma outra, a contemporânea.

³³⁴ *Ibid.*, p. 280.

³³⁵ *Ibid.*, p. 281.

³³⁶ “A ciência é essencialmente um discurso, um conjunto de proposições articuladas sistematicamente. Mas, além disso, é um tipo específico de discurso: um discurso que tem a pretensão de verdade”. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 18.

Após 1945, mudou a forma de o poder demarcar o espaço social e, em consequência, emergiu ao lado da sociedade disciplinar e se afirma cada vez mais a sociedade de controle, caracterizada pela desterritorialização e pela crise com o estilhaçamento dos muros das instituições disciplinares.³³⁷

No que diz respeito à racionalidade, ocorreu a ultrapassagem da *epistémê* da Modernidade e a afirmação da *epistémê* da Contemporaneidade, o que mudou a possibilidade de enunciação dos discursos.

Com isso em mente, trata-se de estudar as lógicas do museu e refletir acerca do fato de estas estarem sintonizadas com a *epistémê* da Modernidade ou com a *epistémê* da Contemporaneidade. Começo definindo cada uma dessas modalidades enquanto uma variável para o estudo das lógicas do museu; em seguida, destaco os motivos pelos quais considero tal variável importante nesta pesquisa.

2.1 – A *epistémê* moderna

Antes da afirmação da *epistémê* da Modernidade o que predominava era aquela outra denominada clássica, baseada na representação. De fato, o pensamento clássico organizou os saberes da história natural, da análise das riquezas e da gramática geral. A representação, então, instaura uma ontologia na qual as identidades e as diferenças vão ser lidas na biologia.³³⁸ Deu-se a passagem da *epistémê* clássica para a moderna na virada do século XVIII e princípio do século XIX. Para Foucault, ocorreu a afirmação de um momento cientificamente forte no contexto em que a *epistémê* clássica conhecia um campo metafisicamente forte “*abrindo um espaço onde se coloca a questão das relações entre o sentido originário e a história*”.³³⁹

O pensamento clássico se instalara buscando afirmar a representação nas relações entre o nome e a ordem e descobrir uma nomenclatura que fosse uma taxinomia, ou instaurar um sistema de signos. De forma distinta, o pensamento moderno, segundo Foucault, vai colocar em questão:

³³⁷ Ver DELEUZE, Gilles. (1990). “*Post-scriptum sobre as sociedades de controle*”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996.

³³⁸ “*O continuum da representação e do ser, uma ontologia definida negativamente como ausência do nada, uma representabilidade geral do ser e o ser manifestado pela presença da representação - tudo isso faz parte da configuração de conjunto da epistémê clássica. [...] A ordenação da empiricidade se acha assim ligada à ontologia que caracteriza o pensamento clássico; este, com efeito, se acha desde logo no interior de uma ontologia, tornada transparente pelo fato de que o ser é dado sem ruptura à representação; e no interior de uma representação iluminada pelo fato de que ela libera o contínuo do ser*”. FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 221.

³³⁹ *Ibid.*, p. 221-222.

[...] a relação do sentido com a forma da verdade e a forma do ser: no céu de nossa reflexão, reina um discurso – um discurso talvez inacessível – que seria a um tempo uma ontologia e uma semântica.³⁴⁰

Ocorre o declínio da representação que não consegue mais dar conta de uma série de novos atores que são colocados em cena.³⁴¹ Com a Modernidade surge a idade da História a partir da ultrapassagem da *epistémê* clássica e da mudança na relação entre a representação e o objeto. Para Foucault,

*A partir do século XIX, a História vai desenrolar numa série temporal as analogias que aproximam umas das outras as organizações distintas. É essa história que, progressivamente, imporá suas leis à análise da produção, à dos seres organizados, enfim, à dos grupos lingüísticos. A história dá lugar às organizações analógicas, assim como a Ordem abria o caminho das identidades e das diferenças sucessivas.*³⁴²

E ele ilustra a seguir o que ele designa como a História, “modo de ser fundamental das empiricidades”, nesta passagem da *epistémê* clássica à *epistémê* moderna, da Ordem à História:

[...] a história, a partir do século XIX, define o lugar de nascimento do que é empírico, lugar onde, aquém de toda cronologia estabelecida, ele assume o ser que lhe é próprio. [...] mas é igualmente a base a partir da qual todos os seres ganham existência e chegam a sua cintilação precária. Modo de ser de tudo o que nos é dado na experiência, a história tornou-se assim o incontornável de nosso pensamento [na Modernidade]: no que, sem dúvida, não é tão diferente da Ordem clássica. Essa também podia ser estabelecida num saber organizado mas era mais fundamentalmente o espaço onde todo ser vinha ao conhecimento; e a metafísica clássica alojava-se precisamente nessa distância da ordem à Ordem, das classificações à Identidade, dos seres naturais à Natureza: em suma, da percepção (ou da imaginação) dos homens para com o entendimento da vontade de Deus. A filosofia do século XIX se alojará na distância da história à História, dos acontecimentos à Origem, da evolução ao primeiro dilaceramento da fonte, do esquecimento ao Retorno.³⁴³

Pode-se identificar, com base em Foucault, que a passagem da *epistémê* clássica dos séculos XVII e XVIII para a *epistémê* moderna na virada do século XVIII e princípio do século XIX implicou um deslocamento do quadro que permitia a

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 222.

³⁴¹ “O fim do pensamento clássico - e dessa *epistémê* que tornou possíveis gramática geral, história natural e ciências das riquezas - coincidirá com o recuo da representação, ou antes, com a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade. O espírito absoluto mas obstinado de um povo que fala, a violência e o esforço incessante da vida, a força surda das necessidades escapará ao modo de ser da representação. E esta será duplicada, limitada, guarnecida, mistificada talvez, regida, em todo o caso, do exterior, pelo enorme impulso de uma liberdade, ou de um desejo, ou de uma vontade que se apresentarão como o reverso metafísico da consciência. Alguma coisa como um querer ou uma força vai surgir na experiência moderna - constituindo-a talvez, assinalando, em todo o caso, que a idade clássica acaba de terminar e com ela o reino do discurso representativo, a dinastia de uma representação significando-se a si mesma e enunciando, na seqüência de suas palavras, a ordem adormecida das coisas”. *Ibid.*, p. 223-224.

³⁴² *Ibid.*, p. 233.

³⁴³ *Ibid.*, p. 233-234.

distribuição horizontal do saber que, desde agora, no alvorecer da Modernidade, é entendido como um saber de superfície,

*O quadro doravante, deixando de ser o lugar de todas as ordens possíveis, a matriz de todas as relações, a forma de distribuição de todos os seres em sua individualidade singular, já não constitui para o saber senão uma fina película de superfície; as vizinhanças que ele manifesta, as identidades elementares que circunscribe e cuja repetição é por ele mostrada, as semelhanças que desprende e expõe, as constâncias que permite percorrer, nada mais são que os efeitos de certas sínteses, ou organizações, ou sistemas que residem muito além de todas as repartições que se podem ordenar a partir do visível. A ordem que se dá ao olhar, com o quadriculado permanente de suas distinções, não é mais que uma cintilação superficial por sobre uma profundidade.*³⁴⁴

A Modernidade, para Foucault, opera o deslocamento da horizontalidade do saber da representação para a verticalidade do saber da decifração; ou seja, de uma relação horizontal para uma vertical; de uma relação superficial para uma de aprofundamento, de mergulho nesta região de sombra.³⁴⁵

A *epistémê* clássica é da ordem da horizontalidade, da organização de quadros de identidade e semelhança; por sua vez, a *epistémê* moderna é da ordem da verticalidade, da afirmação de uma força oculta. A questão é buscar uma origem, estabelecer os nexos de causalidade e organizar as empiricidades na História. Trata-se, portanto, do privilégio do deciframento, de lançar a luz da racionalidade científica sobre as regiões das sombras e do historicismo, com a valorização das sequências temporais e da origem. Para a *epistémê* clássica: a troca, o caráter, o discurso; para a *epistémê* moderna: o custo da produção-trabalho, a vida, a linguagem.

A *epistémê* moderna instaura um “tempo histórico”,³⁴⁶ ou ainda nas palavras de Foucault, na Modernidade “A ordem do tempo começou”.³⁴⁷

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

³⁴⁵ “O espaço do saber ocidental acha-se agora prestes a balançar a taxinomia cuja grande camada universal se estendia em correlação com a possibilidade de uma *mathêsis* e que constituía o tempo forte do saber – ao mesmo tempo sua possibilidade primeira e o termo de sua perfeição – vai ordenar-se segundo uma verticalidade obscura: esta definirá a lei das semelhanças, prescreverá as vizinhanças e a descontinuidades, fundará as disposições perceptíveis e desviará todos os grandes desdobramentos horizontais da taxinomia para a região um pouco acessória das conseqüências. Assim, a cultura européia inventa para si uma profundidade onde a questão não será mais a das identidades, dos caracteres distintivos, das plataformas permanentes com todos os seus caminhos e percursos possíveis, mas a das **grandes forças ocultas desenvolvidas a partir de seu núcleo primitivo e inacessível mas a da origem, da causalidade e da história**. Doravante, as coisas só virão à representação do fundo dessa espessura recolhida em si, emaranhadas talvez e tornadas mais sombrias por sua obscuridade, porém fortemente enlaçadas a si mesmas, reunidas e divididas, agrupadas sem recurso pelo vigor que lá, naquele fundo, se oculta. As figuras visíveis, seus liames, os brancos que as isolam e contornam seu perfil não mais se oferecerão a nosso olhar senão totalmente compostos, já articulados nessa noite subterrânea que as fomenta com o tempo”. [negrito meu] *Ibid.*, p. 266-267.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 271.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 309.

Para Foucault, o pensamento moderno “se dirige ao impensado e com ele se articula”:³⁴⁸ é o pensamento do homem e seus duplos, chamando para si a tarefa do deciframento:

[...] o inesgotável duplo que se oferece ao saber refletido como a projeção confusa do que é o homem na sua verdade, mas que desempenha igualmente o papel de base prévia a partir da qual o homem deve reunir-se a si mesmo e se interpelar até sua verdade. É que esse duplo, por próximo que seja, é estranho, e o papel do pensamento, sua iniciativa própria, será aproximá-lo o mais perto possível de si mesmo; todo o pensamento moderno é atravessado pela lei de pensar o impensado – de refletir, na forma do Para-si, os conteúdos do Em-si, de desalienar o homem reconciliando-o com sua própria essência, de explicitar o horizonte que dá às experiências seu pano de fundo de evidência imediata e desarmada, de levantar o véu do Inconsciente [...].³⁴⁹

Dentre o conjunto de saberes e ciências da Modernidade, nos limites desta pesquisa e ainda com base em Foucault, destaco que a psicanálise e a etnologia atravessam todo o pensamento moderno, configurando os traços essenciais do deciframento e da interpretação por intermédio da psicanálise, e do historicismo por parte da etnologia que desvenda os mistérios da história, ainda quando não havia, ainda, a história.³⁵⁰

O pensamento da Modernidade teve em Nietzsche um primeiro grande demolidor. Como ele próprio enfatizou, o criador tem que ser duro para exercer uma ação de destruição.³⁵¹ Assim Foucault comenta a presença de Nietzsche e sua importância:

[...] uma luz de que não se sabe ainda ao certo se reaviva o último incêndio ou se indica a **aurora**, vê-se abrir o que pode ser o espaço do pensamento contemporâneo. Foi Nietzsche, em todo o caso, que queimou para nós, e antes mesmo que tivéssemos nascido, as promessas mescladas da dialética e da antropologia.³⁵² **[negrito meu]**

Foucault destaca a relevância da obra de Nietzsche, mostrando que ela se inscreve na aurora da Modernidade, apontando e marcando seu crepúsculo:

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 341.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 343.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 393-394.

³⁵¹ “Entre as condições para uma tarefa dionisíaca, é decisiva a dureza do martelo, o prazer mesmo no destruir. O imperativo: <tornai-vos duros>, a mais básica certeza de que todos os criadores são duros, é a verdadeira marca de uma natureza dionisíaca”. NIETZSCHE, Friedrich. (1889). *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2. ed., 3. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 94.

³⁵² FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 278. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais* é o nome do livro publicado em 1881, ao qual Nietzsche se refere com as seguintes palavras: “Com este livro começa a minha campanha contra a moral”. NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 78. E um pouco mais adiante, “Este livro que diz Sim derrama sua luz, seu amor, sua ternura sobre coisas apenas ruins, ele lhes devolve <a alma>, a boa consciência, o elevado direito e privilégio à existência. A moral não é atacada, apenas não é mais considerada...”. *Ibid.*, p. 79.

Para redespertar o pensamento de tal sono [antropológico] não há outro meio senão destruir, até seus fundamentos, o <quadrilátero> antropológico [...] reencontrar uma ontologia purificada ou um pensamento radical do ser [...] reatar com o projeto de crítica geral da razão. Talvez se devesse ver o primeiro esforço desse desenraizamento da Antropologia ao qual, sem dúvida, está voltado o pensamento contemporâneo, na experiência de Nietzsche: através de uma crítica filológica, através de uma certa forma de biologismo, Nietzsche reencontrou o ponto onde o homem e Deus pertencem um ao outro, onde a morte do segundo é sinônimo do desaparecimento do primeiro, e onde a promessa do super-homem significa, primeiramente e antes de tudo, a iminência da morte do homem. Com isso, Nietzsche, propondo-nos esse futuro, ao mesmo tempo como termo e como tarefa, marca o limiar a partir do qual a filosofia contemporânea pode recomeçar a pensar; ele continuará sem dúvida, por muito tempo, a orientar seu curso.³⁵³ [negrito meu]

O ataque de Nietzsche à Modernidade tem um dos seus pilares em sua crítica ao historicismo que marca a sua *epistémê*. A esta crítica ele dedicou uma de suas considerações intempestivas, crítica que pode ser lida em diferentes passagens como, por exemplo, na seguinte: “[...] padecemos todos de uma ardente febre histórica”.³⁵⁴ Sua denúncia é de que o excesso de historicismo sufoca a vida. Em suas palavras: “Pois em meio a um certo excesso de história, a vida desmorona e se degenera, e por fim, através desta degeneração, o mesmo se repete com a própria história”.³⁵⁵

Para Nietzsche o excesso de sentido histórico, do qual o presente padece,³⁵⁶ levou a vida moderna a ser uma vida doente:

Mas ela está doente, esta vida desagrilhoada, está doente e precisa ser curada. Ela está enferma de muitos males e não sofre apenas da lembrança de seus grilhões – ela sofre, o que nos diz respeito especialmente, da doença histórica. O excesso de história afetou a sua força plástica, ela não sabe mais se servir do passado como de um alimento poderoso.³⁵⁷

E explica em outra passagem desse mesmo livro em que aspectos ela é danosa; destaco o primeiro destes: “Por meio deste excesso é gerado aquele contraste [...] entre interior e exterior, e, com isto, a personalidade é enfraquecida”.³⁵⁸

Isso nos remete ao outro pilar da *epistémê* moderna, o do duplo do homem e da postura de deciframento daquilo que seria o viajante e sua sombra. Remeto a

³⁵³ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 358. Cabe assinalar que Foucault publicou seu livro em 1966 e neste ele se refere exclusivamente à *epistémê* modernista. O desenvolvimento da *epistémê* contemporânea se deu posteriormente. Com isso entendo que Foucault designa “contemporânea”, em 1966, enquanto sinônimo de atual, no momento, na atualidade, e não uma nova modalidade epistêmica.

³⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 6.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 94-95.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 40.

uma passagem na obra de Nietzsche, anteriormente citada, na qual ele ataca o socratismo e a sua máxima de autodeciframento.³⁵⁹

Nietzsche nos auxilia no estudo da lógica que preside um museu por intermédio deste duplo questionamento da racionalidade da Modernidade: historicismo e deciframento. Assim, um museu que funcione em uma lógica similar à modernista vai padecer do excesso de história e praticar o discurso persuasivo acerca do que é “o que significa” a arte, o que é típico do tipo de produção/recepção da arte pela ciência.

2.2 – A epistémê contemporânea

George Yúdice propôs uma quarta *epistémê*, a contemporânea, pois em seu entendimento ocorreu uma nova reorganização da relação entre as palavras e as coisas. Ele desenvolveu essa noção a partir das *epistémês* conceituadas por Foucault notadamente no seu livro *As palavras e as coisas*. De forma sumária, são elas: a *epistémê* do Renascimento do século XVI, calcada na semelhança; a *epistémê* clássica dos séculos XVII e XVIII, fincada sobre a representação; e a *epistémê* moderna na virada do século XVIII e princípio do século XIX, de base historicizante e decifratória.

A nova *epistémê* foi formulada por Yúdice com as seguintes palavras:

Eu gostaria de ampliar a periodização arqueológica de Foucault e propor uma quarta epistémê baseada na relação entre as palavras e o mundo que resulta das epistémês anteriores – semelhança, representação e historicidade -, mas que, no entanto, as recombina levando em consideração a força constitutiva dos signos. Alguns caracterizam essa força constitutiva como simulacro, ou seja, um efeito de realidade baseada na <precessão do modelo>. <Os fatos não têm mais qualquer trajetória própria, eles surgem na interseção dos modelos>. (Baudrillard, 1983:32) Eu prefiro o termo performatividade, que se refere aos processos pelos quais identidades e entidades de realidade social são constituídas pelas repetidas aproximações dos modelos (ou seja, o normativo), bem como por aqueles <resíduos> (<exclusões constitutivas>) que são insuficientes.³⁶⁰

A noção de performatividade foi desenvolvida por Judith Butler no contexto das lutas culturais contemporâneas: pelos direitos das mulheres e as lutas pelos direitos dos homossexuais, entre outros, buscando caracterizar a interface entre sujeito individual e a sociedade. Nas palavras de Yúdice, acerca dessa leitura de Butler,

³⁵⁹ “Uma coisa que se explica deixa de interessar. O que queria dizer esse deus que aconselhava: <Conhece-te a ti mesmo?> Talvez quisesse dizer: <Deixa de interessar-te por ti mesmo! Torna-te objetivo!> – e Sócrates? E o <homem científico?>”. NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 80.

³⁶⁰ YÚDICE, George. (2002) *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução: Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 53.

*O que conecta sujeito e sociedade são as forças performativas que os operam, por um lado, para <arrear> ou fazer convergir as muitas diferenças ou interpelações que constituem e singularizam o sujeito e, por outro lado, para rearticular um maior ordenamento do social. Tanto os indivíduos quanto as sociedades são campos de força que constelam a multiplicidade. Para Butler, a tensão entre essas forças ou <leis> torna possível aos indivíduos-enquanto-constelações mudar e não conformar-se com as circunstâncias. No entanto, os contornos do social permanecem.*³⁶¹

Butler desenvolve a noção de performatividade a partir da definição de oração performativa, assim precisada por J. Austin que, no plano da linguística, estabeleceu o sentido em que as locuções performáticas instauram o novo.³⁶²

Judith Butler cunhou a expressão performatividade para caracterizar a ação que abre novas possibilidades de afirmação da identidade, entendida como um tornar-se e não mais como ser, que pode ser entendido como algo estático e imutável.³⁶³

Para Yúdice, a cultura nesta nova *epistémê* ocupa uma posição estratégica: “A cultura enquanto recurso é o componente principal do que poderia definir-se como uma *epistémê pós-moderna*”.³⁶⁴ Em suas palavras:

*A cultura como recurso é muito mais do que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar (isto é, a imposição de normas a instituições como a educacional, a médica, a psiquiátrica etc.) são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento – em ‘cultura’ e seus resultados – tornam-se prioritários.*³⁶⁵

A *epistémê* configurada no pensamento contemporâneo, para Yúdice, convém recordar, resulta das *epistémês* anteriores – semelhança, representação e historicidade –, recombina-as. Ou seja, com isso sublinha-se um traço essencial do discurso contemporâneo: ele é a expressão da crise dos modelos explicativos e da crise das narrativas. Enfim, ele surge da resignificação de todas essas *epistémês* anteriores, ele não as elimina ou apaga; o pensamento contemporâneo as resignifica.

Cabe destacar, sem nenhuma intenção de estabelecer reduções de um pensamento a outro, que a noção de performatividade de Butler se inscreve nos

³⁶¹ *Ibid.*, p. 54-55.

³⁶² SILVA, Tomaz Tadeu. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 92-93.

³⁶³ Ver BUTLER, Judith. (1993). “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

³⁶⁴ YÚDICE, George. *Op. cit.*, p. 52.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

debates das políticas culturais assumindo uma posição contra a noção de identidade como algo estável, permanente, “já dado”. A sua noção de performatividade, como vimos, busca chamar a atenção para a identidade como algo a vir, algo a ser.³⁶⁶

A Modernidade tem por racionalidade o historicismo e o deciframento. Por sua vez, a contemporaneidade se apoia em outra racionalidade que foi sintetizada por Michel Hardt e Toni Negri através das cinco oposições que caracterizam a contemporaneidade: 1- da criação contra o limite e a medida; 2- do procedimento-processo contra o mecanismo dedutivo; 3- da igualdade contra o privilégio; 4- entre diversidade e uniformidade; 5- da cooperação contra o comando. Romper com o esquema da racionalidade moderna significa estimular a criação, sustentar o procedimento, afirmar a igualdade, pressupor a diversidade e atuar em cooperação.

367

Epistémê e museu

A *epistémê* da Modernidade é marcada pelo historicismo e pelo deciframento. Por sua vez, a da Contemporaneidade se caracteriza pela recombinação das *epistémês* anteriores, da semelhança, da representação e do historicismo e deciframento, re combinadas e ressignificadas. Ocorrem na atualidade a crise dos modelos explicativos e a quebra do historicismo. Qual a importância disso para o estudo da produção de subjetividades em um museu? Para responder a essa questão deve-se ter em mente que a Estética, a Psiquiatria, a Museologia, a Psicanálise, enfim, todos esses são saberes da Modernidade, portanto, compromissados com o historicismo e com o deciframento. O deciframento, no que diz respeito à “produção/recepção da arte” se articula harmoniosamente com a “produção/recepção da arte” pela ciência. Ao contrário, a *epistémê* contemporânea coloca em situação de suspensão estes saberes da Modernidade, entre eles, a Psiquiatria e a Museologia. Assim, para o ponto de vista da Reforma Psiquiátrica interessa o alinhamento do modo de funcionamento dos dispositivos com a racionalidade e a quarta *epistémê*, a contemporânea. Esta *epistémê* contemporânea está alicerçada, também, em uma crítica à noção de sujeito e se apoia em uma racionalidade que valoriza a performatividade, o vir a ser, o processo, a ação, a criação e o devir.

³⁶⁶ Ver SILVA, Tomaz Tadeu. *Op. cit.* e BUTLER, Judith. *Op. cit.*

³⁶⁷ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. (2000). *Império*. 3. ed. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001, p. 453-458.

Por fim, nesta pesquisa articulo a variável *epistémê* ao lado da variável “produção/recepção da arte” para estudar a caracterização de cada lógica de funcionamento do museu. Em cada tipo de lógica que vai ser estudada ater-me-ei a indicar se esta proporciona a recepção/produção da arte pela arte ou pela ciência e se a mesma funciona na *epistémê* da modernidade ou da contemporaneidade.

Variável 3 – As figuras do mundo antigo: cidadão, estrangeiro ou *atmía*

A terceira variável usada na categorização dos tipos de lógica que embasa a prática dos museus se ancora nas figuras presentes no mundo grego representativas das possibilidades de maior ou menor acesso aos direitos de cidadania. Estas figuras são: o cidadão, a *atmía* e o estrangeiro. Como veremos a seguir, cada uma dessas figuras do universo antigo empresta as peculiaridades que o definem para caracterizar, séculos depois, em um outro contexto, determinadas marcas pertinentes a cada uma dessas lógicas prevalentes nos museus. Diferente do que ocorreu com as outras duas variáveis (“modo de produção/recepção da arte e *epistémê*) apresento as distintas figuras do mundo grego, correlacionando-as desde já com o tipo de lógica que cada uma dessas figuras do mundo antigo ilustra e caracteriza.

3.1 – Cidadão

A condição de cidadão no mundo grego é a expressão da total garantia dos direitos plenos de cidadania. Daí que, nesta tese, lanço mão desta figura social (cidadão) para qualificar a lógica da criação na qual ocorre, sem travas e sem restrições, o mergulho na criação artística.

Repetindo, no universo grego a figura que melhor define a lógica da criação é aquela personificada na figura do cidadão. De início busco responder à indagação: o que significa “cidadão” no mundo antigo? Uma resposta simples é: cidadão é aquele indivíduo para quem é reconhecida, de fato e de direito, a cidadania plena.³⁶⁸

³⁶⁸ A figura do cidadão no mundo antigo pode ser relacionada com a questão da cidadania no contexto da cidade do Rio de Janeiro na virada do século dezenove. O historiador José Murilo de Carvalho desenvolveu um estudo, na tradição aberta por Max Weber, acerca da constituição da República no Brasil, ocorrida em 1889. Em 1889 foi proclamada a República e cessou o ciclo da monarquia e sua corte no Brasil. Nesse estudo ele demonstra como os direitos de cidadania ficaram circunscritos e destinados àqueles indivíduos membros da elite. Foi consagrada a distinção entre sociedade civil e sociedade política e na constituição brasileira constava a noção de cidadão ativo e a de cidadão inativo ou cidadão simples. “*Os primeiros possuem, além dos direitos civis, os direitos políticos. Os últimos só possuíam os direitos civis de cidadania. Só os primeiros são cidadãos plenos, possuidores do jus civitatis do direito romano. O direito político, nesta concepção, não é um direito natural: é concedido pela sociedade àqueles que ela julga merecedores deles*”. CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed., 18. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 44. Na realidade, para a imensa parte da população ele assim o demonstra, a rigor não se poderia falar em cidadãos, mas sim em sua terminologia: cidadãos. “*Mas na política [onde conflui a vida social] a cidade não se reconhecia, o cidadão não era cidadão, inexistia a comunidade política*”. Ibid., p. 156. Ou ainda,

O historiador Fustel de Coulanges positivou a história do mundo antigo demonstrando como ela foi organizada em torno do culto aos mortos e da divindade dos lares. Ele mostrou o sistema centrado na figura do patriarca de cada família e como este detinha o poder de vida e de morte – *pater potestas* - que marcou as sociedades de soberania.³⁶⁹

O que interessa neste momento é destacar que esses patriarcas eram os chefes religiosos e, em cada cidade, os templos e outros espaços religiosos sob o comando dos arcontes e dos prítanes só poderiam ser frequentados pelos cidadãos, ou seja, aqueles que possuíam cidadania plena. Estes podiam sacrificar nos altares, pisar o solo religioso e eram merecedores de todos os direitos; enfim e em uma palavra, eles eram cidadãos. Nas palavras de Coulanges, “*Era reconhecido como cidadão todo aquele que tomava parte no culto na cidade, e desta participação lhe derivavam todos os seus direitos civis e políticos*”.³⁷⁰

Nesta tese, quando me refiro a cidadão, ou a direitos de cidadania, tenho em vista a posse ou a ausência de posse de certos atributos. Ter direitos de cidadania, ou não tê-los, uniformiza um conjunto de indivíduos, assemelhado por compartilharem ou não desses atributos. Esclareço que criação no sentido aqui usado se refere a uma linha de fuga. Logo, a criação artística é a marca da lógica da criação. Com isto se reitera que a criação leva à singularização e não à uniformização, além de que ela não vai desaguar numa conformação de identidade compartilhada. Evidencia-se a importância da qualificação “cidadão” quando se atenta para as circunstâncias que envolvem o reconhecimento de que se trata “autenticamente” de arte, na plenitude do termo. Ou seja, quando se considera que tal objeto evidencia e reúne as condições e os atributos de “cidadania”, melhor dizendo, de ser realmente arte. Assim, criação é correlacionada à variável “cidadão”.

“Na República que não era, a cidade não tinha cidadãos”. Ibid., p. 162. A imensa maioria da população não era contemplada pelo Estado que, aos seus olhos, era percebido como algo distante e fora do cotidiano do cidadão. A população do Rio de Janeiro se reconhecia e se identificava na festa da Penha, nos ritos africanos, na capoeira, no samba, no futebol, todos frequentados pelos cidadãos. Ver Ibid., p. 41 e p. 156. Os cidadãos eram tratados pelos cidadãos enquanto bestas, no sentido de indivíduos desprovidos das qualidades plenas do homem. Os cidadãos moradores ou naturais da cidade, pode-se dizer, eram reduzidos à condição de estrangeiros em virtude da ausência de direitos. Ver Ibid., p. 38. Estes cidadãos formulavam estratégias de sobrevivências, os “jeitinhos de viver”. Por conta disto Carvalho considera que não seriam bestializados, mas sim bilontras. Sob essa denominação ele assim os qualificava: “O bilontra é o espertalhão, o velhaco, o gozador; é o tribofeiro”. Ibid., p. 158. Na lógica do pensamento da elite republicana, o indivíduo ou era membro desta elite e, portanto, cidadão, ou era considerado uma besta, um alguém próximo da animalidade que não mereceria os direitos de cidadão.

³⁶⁹ COULANGES, Fustel. (1864). *A cidade antiga*. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2001.

³⁷⁰ Ibid., p. 213.

Sob a denominação de “cidadão” procuro evidenciar o usufruto de todos os direitos de cidadania, de pleno reconhecimento do seu estatuto, ou seja, de maioria social. Na dimensão do museu, a variável “cidadão” designa o dispositivo no qual está plena e totalmente garantida a possibilidade de mergulho na criação artística. Neste tipo de museu, a possibilidade de criação é garantida como se fosse um direito de cidadão, de exercício de suas faculdades e capacidades, daí esta variável “cidadão” ser conferida à lógica de criação. Isso por si não basta para que, neste mesmo dispositivo, o exercício da criação se efetue, pois a prática do dispositivo vai exprimir e revelar a política institucional aplicada que necessariamente leva em consideração a lógica da criação bem como as outras lógicas. O reconhecimento desta variável “cidadão” vai se dar na política institucional do museu: ela cria, sustenta, prioriza, garante “os direitos”, ou melhor, as condições para a criação artística. Ou em um outro tipo de funcionamento, no qual a criação seja colocada em segundo plano, a política institucional cerceia, inibe, proíbe, restringe, a proibição artística? Isso diz respeito ao funcionamento de outros tipos de lógica: da compaixão e do controle.

Assim, criação se refere à entrega à criação artística. No que diz respeito à recepção da arte, cidadão vai designar que os objetos são reconhecidos enquanto dotados da plenitude das qualidades que definem um objeto artístico.

3.2 – Estrangeiro

Tomando-se o universo do mundo grego que funcionava prescrevendo condições e circunstâncias de exclusão social sugiro que a “Lógica da compaixão” funciona de uma maneira análoga àquela que no mundo antigo, de forma geral, correspondia aos poucos direitos e à ausência de direitos daqueles que tinham o estatuto de estrangeiro.

No mundo antigo, o estrangeiro era algo como um não-cidadão. Coulanges precisa a seguir o que era esta figura do cidadão:

Se quisermos definir o cidadão dos tempos antigos pelo seu atributo mais essencial, devemos dizer que é cidadão todo o homem que segue a religião da cidade, que honra os mesmos deuses da cidade, aquele para quem o arconte ou o prítane oferece, a cada dia, o sacrifício; o que tem o direito de aproximar-se dos altares, que pode penetrar no recinto sagrado onde se realizam as assembléias, assiste às festas, segue as procissões, e entra nos panegíricos, participa dos banquetes sagrados e recebe sua parte das vítimas. Este homem, no dia em que foi inscrito no registro dos cidadãos, jurou praticar o culto dos deuses da cidade e por eles combater. [...] ser admitido no número dos cidadãos dizia-se [...] significando: entrar na partilha das coisas sagradas.³⁷¹

³⁷¹ *Ibid.*, p. 213-214.

Por sua vez, o funcionamento na lógica da compaixão é ilustrado por intermédio da figura social do mundo grego que corresponde a do estrangeiro. Nas palavras de Coulanges, diferentemente do cidadão, o estrangeiro

*[...] é aquele que não tem acesso ao culto, a quem os deuses da cidade não protegem e que nem sequer tem o direito de invocá-los. Os deuses nacionais, que só querem receber orações e oferendas dos cidadãos, repelem todo o homem estrangeiro: a entrada do estrangeiro nos templos não é permitida e a sua presença durante as cerimônias era sacrilégio.*³⁷²

Com essa distinção se enfatiza que a lógica da criação postula uma cidadania plena, ou melhor, uma cidadania e ponto, ou seja uma cidadania sem adjetivos. Isso no universo da cidade antiga era referente à inscrição na esfera da religião, pois esta, segundo Coulanges, “*abria entre o cidadão e o estrangeiro uma separação profunda e indelével*”.³⁷³

A minoridade social do estrangeiro pode ser mais bem entendida quando se atenta para o fato de que

*A participação no culto trazia consigo os outros direitos. Como o cidadão podia assistir ao sacrifício que precedia a assembléia, podia também votar. Como podia sacrificar em nome da cidade, poderia ser prítane e arconte. Tendo a religião da cidade, podia invocar a lei e realizar todos os ritos do processo.*³⁷⁴

Por sua vez, o destino do estrangeiro era o de não-gente, não-cidadão, que valia menos do que o escravo pois, segundo Coulanges,

*Podia acolher-se o estrangeiro, velar por ele, até mesmo estimá-lo, se fosse rico ou honorado, mas não se podia dar-lhe parte na religião e no direito. O escravo, de certa forma, era mais bem tratado; sendo membro de uma família, da qual partilhava o culto, estava ligado à cidade por intermédio do seu senhor: os deuses o protegiam. Por isso a religião romana dizia que o túmulo do escravo era sagrado, mas não considerava sagrado o do estrangeiro.*³⁷⁵

O estrangeiro, por sua vez, diferente do cidadão, vivia em uma condição de minoridade social:

Por não participar da religião, não tinha direito algum. Se entrasse no recinto sagrado que o sacerdote traçara para a assembléia, era punido com a morte. As leis da cidade não existiam para ele. Se cometesse algum delito, tratavam-no como escravo e puniam-no sem processo, pois a cidade não lhe devia justiça alguma. [...] O estrangeiro, nem em Roma, nem em Atenas, podia ser proprietário. Não podia casar-se ou, pelo menos, não lhe reconheciam esse casamento; os filhos nascidos da união do cidadão com estrangeira consideravam-se bastardos. Não podia firmar contrato com cidadão ou, pelo menos, a lei não reconhecia a este

³⁷² *Ibid.*, p. 214.

³⁷³ *Ibid.*, p. 215.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 216.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 217.

*valor algum. De início, não tinha o direito de exercer o comércio. A lei romana proibia-lhe herdar do cidadão e até que o cidadão herdasse dele.*³⁷⁶

Tendo em mente esta figura social do estrangeiro na cidade antiga caberia a reflexão se não se poderia, aqui, ser reescrito o pensamento de Foucault que consta do prefácio da primeira edição do seu livro *História da loucura na idade clássica*, agora referindo-o ao estrangeiro e não mais ao doente mental, ambos, em contextos e tempos distintos reduzidos à minoridade social:

*A percepção que o homem ocidental tem de seu tempo e de seu espaço deixa aparecer uma estrutura de recusa [daquele tomado por estrangeiro], a partir da qual denunciemos uma palavra como não sendo linguagem, um gesto como não sendo obra, uma figura como não tendo direito a tomar lugar na história.*³⁷⁷

3.3 – *Atmía*

No universo do mundo grego a figura social que se aproxima do modo de funcionamento da “lógica do controle” é aquela que é expressa por intermédio da *atmía*. Quando um cidadão no mundo grego cometia alguma falta contra a ordem religiosa estabelecida ele podia ser condenado à *atmía*, que consiste em uma perda dos direitos de cidadão. Nas palavras de Coulanges lemos o entendimento da *atmía*:

*O homem atingido por esta condenação nunca mais poderia ser investido de qualquer magistratura, nem fazer parte dos tribunais, nem falar nas assembléias. Ao mesmo tempo, a religião lhe era interdita [não podia entrar nos recintos sagrados da cidade]. Os deuses da cidade não mais existiam para ele. Perdia, ao mesmo tempo, todos os direitos civis; não mais aparecia perante os tribunais, nem mesmo como testemunha; lesado, não lhe era permitido apresentar queixa; <podiam impunemente bater-lhe>; as leis da cidade não mais o protegiam. Para ele nada mais haveria, nem compra, nem venda, nem contrato de espécie alguma. Tornava-se estrangeiro na própria cidade.*³⁷⁸

A lógica da *atmía* no mundo grego se articula ao que hoje consideramos como lógica do controle. A condenação de *atmía* equivaleria à condenação ao estatuto de estrangeiro: “Direitos políticos, religião, direitos civis, tudo isso lhe tiravam de uma só vez. Tudo isso era englobado no título de cidadão, e com esse título tudo se perdia”.³⁷⁹

Aqui cabe a reflexão acerca de como a sociedade de soberania lidava com a diferença através da exclusão do universo social, colocado em uma posição extra-

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 216-217.

³⁷⁷ FOUCAULT, Michel. (1961). “Prefácio (*Folie et déraison*)”. In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.). FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise: Ditos e Escritos I. 2.* ed. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense, 2000, p. 157. Col. *Ditos e Escritos, Vol. I.*

³⁷⁸ COULANGES, Fustel. *Op. cit.*, p. 218-219.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 219.

perímetro social urbano: o reino da animalidade, espaço aberto ao desterro, destino do exílio, sentido último do ostracismo.

O ostracismo era uma forma de punição. A cidade antiga organizava-se em torno da religião. Esta era o centro organizador de toda a vida civil. Coulanges enfatiza que “*Os antigos não conheciam a liberdade nem da vida privada, nem de educação, nem a liberdade religiosa. A pessoa humana tinha bem pouco valor, perante esta autoridade santa e quase divina que se chamava pátria ou Estado*”.³⁸⁰

Explica Coulanges que o Estado podia punir “*sem que o homem tivesse culpa, e apenas por estar em jogo o interesse do Estado*” e cita o caso de Aristides que não cometera crime algum, e que nem sequer era suspeito de haver cometido tal ou qual crime. Porém, “*a cidade tinha o direito de expulsá-lo do seu território apenas porque, se o quisesse, poderia tornar-se perigoso. Chamava-se a isto ostracismo [...] que existiu em todas as cidades gregas que tinham governo democrático*”.³⁸¹

Com isso, destaco que a condenação ao ostracismo se dava por uma presunção de periculosidade; por uma antecipação dos danos que aquele cidadão poderia vir a provocar: “*Ora, o ostracismo não era um castigo, mas uma precaução tomada pela cidade contra um cidadão que supunha, algum dia, poderia vir a perturbá-la*”.³⁸²

A *atmía* se distinguiu do ostracismo, pois nela o exílio é executado no perímetro urbano: é a condenação à condição de estrangeiro em sua própria cidade, a um estatuto de não-cidadão, à minoridade social.

A figura social da *atmía*, diferente daquela do cidadão e daquela de estrangeiro é mais difícil de ser reconhecida na atualidade.

Através do recurso ao uso das figuras presentes no mundo antigo identifiquei o cidadão, pleno de direitos, o estrangeiro enquanto aquele que não podia gozar da plenitude dos direitos, posto que não era um cidadão e, finalmente, a *atmía*, condição a que porventura um cidadão poderia vir a ser condenado. Correlacionei a figura do cidadão com a lógica da criação; a figura do estrangeiro à lógica da compaixão; e a condenação à *atmía* à lógica do controle.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 251.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 251-252.

³⁸² *Ibid.*, p. 252.

Estrangeiro e sujeira

A figura social do estrangeiro na cidade antiga, mais especificamente o incômodo que provocava, por sua condição de fora do lugar – de nascimento –, a desqualificação de que era objeto e a conseqüente ausência de direitos podem ser relacionadas com a questão da sujeira. Em certa medida, a cidade o hostilizava, atacava, destruía, além de cercear a sua circulação.

A antropóloga Mary Douglas desenvolveu estudos acerca dos conceitos de poluição e de tabu, frequentemente utilizados na antropologia para analisar o “pensamento primitivo” ou “a mente selvagem”. A sua ideia foi que tanto na África quanto na Inglaterra, as crenças e as ações relacionadas à pureza e à impureza não dizem respeito apenas à higiene. Tanto a higiene quanto a limpeza são um ritual que ajuda a criar ordem na vida das pessoas, “[...] *A reflexão sobre a impureza implica uma relação sobre a relação entre a ordem e a desordem, o ser e o não-ser, a forma e a ausência dela, a vida e a morte*”.³⁸³

Para Douglas, sujeira, de forma simplificada, é desordem; é tudo aquilo que se encontra fora do lugar: “*Quando tivermos abstraído a patogenia e a higiene das nossas ideias sobre a impureza, ficaremos com a velha definição nas mãos: qualquer coisa que não está no seu lugar*”.³⁸⁴ A noção de sujeira é relativa ao ponto de vista do observador: “*A impureza é uma ideia relativa. Estes sapatos não são impuros em si mesmos, mas é impuro pô-los sobre a mesa de jantar*”.³⁸⁵

A sujeira gera desconforto, desafia a ordem, e por isso deve ser controlada, evitada ou eliminada.³⁸⁶ É preciso, acima de tudo, mantê-la à distância para que a sociedade permaneça ordenada.³⁸⁷ Aquilo que é estranho ao sistema de classificação ou da ordenação do mundo ou aquilo que está no limite ou na margem

³⁸³ DOUGLAS, Mary. (1966). *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Tradução: Sonia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, s.d., p. 18.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ Uma leitura que articula a noção de sujeira de Mary Douglas com a da sociedade disciplinar enunciada por Michel Foucault e os estados de exceção formulados por Giorgio Agambem pode ser encontrada em ROSA, Susel Oliveira. “Da violência, da pureza e da ordem”. In: *Revista Urutágua*. N. 9, s/d. Disponível em: www.urutagua.uem.br/009/09rosa. Acesso em: 24 de outubro de 2009. Os cidadãos são limpos, puros (sangue), estão no lugar da Ordem e da Norma e, portanto, gozam dos direitos de cidadania. Os estrangeiros são como a sujeira, estão fora do lugar, eles são desviantes da Ordem e da Norma e, em decorrência disso, não podem usufruir dos direitos de cidadania: são estrangeiros ao mundo da Ordem e da Norma, são sujos, impuros, localizados nas margens. Não será daí que decorre a denominação de “marginais” para os transgressores da lei no Brasil? Esta é a sugestão do historiador Peter Burke. (BURKE, Peter. “Os sentidos da sujeira”. In: *Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais! São Paulo, 05 de agosto de 2007*). Por sua vez, aqueles condenados à *atmía* constituem o contingente dos penalizados com a perda dos direitos de cidadania por causa do cometimento de algum delito.

³⁸⁷ Ver DOUGLAS, Mary. *Op. cit.*, p. 50.

desse sistema é comumente visto como sendo ameaçador e, portanto, como impuro, sujo.³⁸⁸

A sujeira é aquilo que é estrangeiro ao mundo, até então ordenado, agora ameaçado por conta da sua presença. O que fazer com aquilo que, devido à sua natureza anômala, desafia categorizações? A sociedade costuma agir por intermédio de algumas possibilidades: desfazendo a sua ambiguidade ou a suprimindo: *“Para concluir, diremos que se o impuro é o que não está no seu lugar, devemos abordá-lo pelo prisma da ordem. O impuro, o poluente, é aquilo que não pode ser incluído se se quiser manter esta ou aquela ordem”*.³⁸⁹

Douglas desenvolve a ideia da sociedade relacionando-a à forma:

*A ideia de sociedade é uma imagem poderosa e capaz, só por si, de dominar os homens, de incitá-los à acção. Esta imagem tem uma forma: tem as suas fronteiras exteriores, as suas regiões marginais e a sua estrutura interna. Nos seus contornos, está o poder de recompensar o conformismo e de repelir a agressão. Nas suas margens e nas suas regiões não estruturadas existe energia. Todas as experiências que os homens têm de estruturas, de margens ou de fronteiras são um reservatório de símbolos da sociedade.*³⁹⁰

Os perigos são, com frequência, localizados nas margens ou fronteiras: “[...] *todas as margens são perigosas*”.³⁹¹ Com isso se considera que *“A poluição é, pois, um tipo de perigo que se manifesta com mais probabilidade onde a estrutura, cósmica ou social, estiver claramente definida”*.³⁹² A partir da imagem da forma da sociedade, Douglas identifica quatro tipos de poluição social: *“primeiro, o perigo que vagueia nas redondezas das fronteiras exteriores e que as pressiona”*.³⁹³ A poluição desorganiza a forma pois se encontra fora do lugar, fora da lógica, fora da ordem: *“Os perigos da poluição surgem onde a forma é agredida”*.³⁹⁴ Com isto ocorre o encontro da sujeira localizada fora do lugar com a condição do estrangeiro, sem direito a direitos, daquele que está fora do lugar, pois vem do exterior acossando as fronteiras exteriores: *“Os <poluentes> [estrangeiros] nunca têm razão. Não estão no seu lugar ou atravessaram uma linha que não deveriam ter atravessado e este deslocamento resultou num perigo para alguém”*.³⁹⁵

³⁸⁸ Ver *Ibid.*, p. 51.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 137.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 144.

³⁹² *Ibid.*, p. 135.

³⁹³ *Ibid.*, p. 146.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 126.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 135.

A reflexão que sugiro é se a criação artística dos usuários, assim como, em última medida, as pessoas psiquiatrizadas não seriam consideradas enquanto “sujeira”, algo que está fora do lugar, do lugar a elas destinado: do silêncio, da reclusão, da invisibilidade, da desqualificação, do não-reconhecimento de que a sua criação seja autenticamente arte, da submissão à lógica da compaixão e à lógica do controle.

Até agora apresentei as três primeiras variáveis com que serão caracterizadas as diferentes lógicas que atuam no museu (tipo de recepção/produção da arte, tipo de *epistémê* e figura do mundo antigo). A quarta e última variável, a do modelo de história no qual funciona o museu, será apresentada no próximo capítulo, juntamente com a categorização de cada tipo de lógica.

Capítulo 4: Lógicas

“Deveríamos receitar poesia como se receitam vitaminas”.³⁹⁶

Felix Guattari (1982)

Lógica da criação, lógica do controle, lógica da compaixão e constituição de subjetividades

Parte A – Introdução

O que vou estudar agora são os três tipos de lógica que no meu entendimento presidem o funcionamento de um museu: lógica da criação, lógica do controle e lógica da compaixão. A lógica do controle e a lógica da compaixão são entendidas como sintomas, a face externalizada dos museus. A lógica da criação, por sua vez, é também da ordem do sintoma; mas nela prevalece a criação, enquanto que nas outras duas lógicas, controle e compaixão, triunfa o controle. Para demarcar essa diferença me refiro à lógica da criação e a sintoma compaixão e sintoma controle, entendendo esses dois últimos, respectivamente, enquanto expressão da lógica da compaixão e da lógica do controle.

As distintas lógicas serão estudadas em seus modos de organização segundo as variáveis:

A – modelo de história: antiquário, monumental, crítico e a-histórico;

B – relação com a *épistémê*: moderna e contemporânea;³⁹⁷

C – relação com o tipo de produção/recepção da arte: pela arte e pela ciência;³⁹⁸

D – relação com as figuras existentes no mundo grego: o cidadão, a *atmía* e o estrangeiro.³⁹⁹

Cada lógica atuante nos museus será cotejada com o modo de subjetivação agenciado: oco, sonâmbulo, tímido ou inventivo.⁴⁰⁰

A partir da minha função, diretor do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, me interessa fundamentar a possibilidade de aplicação do estudo das lógicas aos museus e aos outros dispositivos do campo da psiquiatria. Esta reflexão se dá em dois momentos: este quarto capítulo se constitui na primeira parte deste estudo. No quinto capítulo estudo a política institucional do Museu Bispo do

³⁹⁶ GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 223.

³⁹⁷ A caracterização da *épistémê* da Modernidade e da Contemporaneidade foi desenvolvida no Capítulo 3. Nesse capítulo elas serão apenas citadas.

³⁹⁸ A definição da produção/recepção da arte pela ciência e pela arte foi desenvolvida no Capítulo 3. Neste capítulo elas serão apenas citadas.

³⁹⁹ A caracterização das figuras do mundo antigo foi desenvolvida no Capítulo 3. Neste capítulo elas serão apenas citadas.

⁴⁰⁰ A construção e a definição de cada um dos modos de subjetivação foi o objeto do Capítulo 2.

Rosário Arte Contemporânea caracterizada pelo estímulo, investimento e organização do museu na lógica da criação.

Levo em conta que o movimento da Reforma Psiquiátrica é uma expressão da crise disciplinar da Psiquiatria que se reflete, entre outros, nos museus deste segmento. Da mesma forma como entendo a Nova Museologia enquanto a expressão da crise disciplinar do museu, considero que os achados do campo do museu da Reforma Psiquiátrica poderiam ter validade e serem aplicados em algum nível ao museu em geral.

Neste capítulo estudo as distintas lógicas que identifiquei nos museus do campo da psiquiatria no Brasil, correlacionando-as com as variáveis construídas com o intuito de pôr em relevo os modos de subjetivação agenciados em cada uma dessas.

Como falo em memória e história, deixo claro de início que uso esses termos na acepção adotada por Le Goff que distingue “*A memória coletiva e a sua forma científica, a história, [...]*”.⁴⁰¹ Com isso evidencio que trabalho a noção de museu como um “lugar de história”, me contrapondo ao conceito que foi estabelecido por Nora: “lugar de memória”.⁴⁰²

Nesta tese estudo a ciência história que define o museu, tomando como referência a tipologia estabelecida por Nietzsche no livro *Segunda Consideração Intempestiva*.⁴⁰³ Deixo de lado o desenvolvimento posterior do pensamento de Nietzsche no que diz respeito ao seu entendimento acerca da história que fora publicado no livro de 1874.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ LE GOFF, Jacques. (1988). *História e memória*. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1990, p. 535.

⁴⁰² Ver NORA, Pierre. (1984). “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*. N. 10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

⁴⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

⁴⁰⁴ De fato, até o final de suas publicações Nietzsche se debruçou sobre a noção de história, quer seja ampliando, esclarecendo, retificando alguns aspectos acerca dos tipos de história monumental, antiquário, crítico, a-histórico ou supra-histórico. A esse propósito e como exemplo, chamo a atenção que Foucault teceu algumas observações pertinentes acerca da história monumental, “*Mas, em 1874, Nietzsche criticava essa história inteiramente devotada à veneração por obstruir as intensidades atuais da vida e suas criações. Trata-se, ao contrário, nos últimos textos, de parodiá-la para deixar claro que ela é apenas paródia. A genealogia é a história como um carnaval organizado*”. FOUCAULT, Michel. (1971). “Nietzsche, genealogia e história”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Marcelo Catan. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 34. Acerca da história do tipo antiquário, Foucault assinalou: “*A segunda das Considerações Extemporâneas lhe objetava que ela corre o risco de prevenir toda criação em nome da lei de fidelidade. Um pouco mais tarde - já em Humano, Demasiadamente Humano - Nietzsche retoma a tarefa antiquária, mas em direção inteiramente oposta. Se a genealogia coloca, por sua vez, a questão do solo que nos viu nascer, da língua que falamos ou das leis que nos regem, é para clarificar os sistemas heterogêneos que, sob a máscara de nosso eu, nos proibem toda identidade*”. [negrito meu] *Ibid.*, p. 35. Finalmente, acerca da história

O modelo de história adotado, ou melhor, prevalente em um museu – pois na realidade temos sempre o choque dos pontos de vista e das forças –, é uma das variáveis para o estudo da lógica que preside tal dispositivo. Pela relevância desta variável, tipo de história, que contribui decisivamente para definir o tipo de lógica em questão, ela vai ser apresentada na própria definição de cada uma das lógicas, ao invés de ser estudada separadamente.

Parte B – Lógica da criação

Nietzsche construiu uma vigorosa crítica da *epistémê* da modernidade assentada no historicismo. Ele antecipa e lança luz sobre a contemporaneidade. Destaca e prioriza o uso da história colocada a serviço da vida, e assume em derivação desta atitude uma posição imanente, a-histórica ou supra-histórica. Como isso se explica?

Para ele existe a necessidade da história, desde que colocada a serviço da vida e da ação: “*Certamente precisamos da história [...] precisamos dela para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim*”.⁴⁰⁵

A sua crítica da Modernidade decorre da intoxicação histórica, fruto do excesso de história que inibe a criação, deixando a vida doente. Ou seja, o excesso de história prejudica o indivíduo que precisa desta mesma história desde que colocada a serviço de sua vida. Para Nietzsche:

*Mas que a vida necessite da história precisa ser tão claramente concebido quanto a formulação que precisará ser posteriormente demonstrada – que um excesso de história prejudica o vivente [indivíduo]. A história é pertinente ao vivente em três aspectos: ela lhe é pertinente conforme ele age e aspira, preserva e venera, sofre e carece de libertação. A esta tripla ligação correspondem três espécies de história, uma vez que é permitido diferenciar entre uma espécie monumental, uma espécie antiquário e uma espécie crítica de história.*⁴⁰⁶

Os limites da história quando aplicados em um museu podem ser estabelecidos pelo uso que se faz dela, a serviço da vida:

do tipo crítico, cabe assinalar: “As Considerações Extemporâneas *falavam do uso crítico da história: tratava-se de colocar o passado na justiça, de cortar suas origens com faca, destruir as venerações tradicionais a fim de libertar o homem e não lhe deixar outra origem senão aquela em que ele quer se reconhecer. Nietzsche criticava esta história crítica por nos desligar de todas as nossas fontes reais e sacrificar o próprio movimento da vida apenas à preocupação com a verdade. Vê-se que, um pouco mais tarde, Nietzsche retoma por sua conta própria o que ele então recusava. Ele o retoma, mas com uma finalidade inteiramente diferente: não se trata mais de julgar nosso passado em nome de uma verdade que o nosso presente seria o único a deter. Trata-se de arriscar a destruição do sujeito de conhecimento na vontade, indefinidamente desdobrada, de saber*”. *Ibid.*, p. 37.

[**negrito meu**]

⁴⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

*Todas as três espécies de história existentes só encontram plenamente o que lhes cabe em um único solo e sob um único clima: em qualquer outra condição a história se transforma numa excrescência desertificadora. Se o homem que quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado, então ele se apodera dele por intermédio da história monumental; em contrapartida, quem quer fincar pé no familiar e na veneração do antigo cuida do passado como o historiador antiquário; e somente aquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, de uma história que julga e condena.*⁴⁰⁷

Conforme estudado no Capítulo 1, segundo Nietzsche, para haver criação é necessário esquecer. Assim, um museu que seja invadido ou tomado pela “febre histórica” afastar-se-á da condição de ser um museu da criação.

Para que um museu no campo da saúde mental funcione na lógica da criação é preciso desertar da psiquiatria e aplicar a lógica da criação em todos os seus objetos museais e em todos os seus segmentos: exposição, ação educativa, e experiências com arte.

Esta lógica da criação implica uma dimensão de esquecimento, assim, o museu não seria mais entendido como um “lugar de memória” que se ampararia em uma noção de história – do tipo monumental, antiquário ou crítico –, mas sim em uma dimensão a-histórica, vista por Nietzsche como os remédios para a doença do historicismo da modernidade.⁴⁰⁸ Em suas palavras: “Então, que não se espantem. Estes são os nomes dos venenos: os antídotos contra o histórico chamam-se – o a-histórico e o supra-histórico”.⁴⁰⁹ Estes são assim definidos por Nietzsche:

*Com a palavra <a-histórico> denomino a arte e a força de poder esquecer e de se inserir em um horizonte limitado; com a palavra <supra-histórico> denomino os poderes que desviam o olhar do vir a ser e o dirigem ao que dá à existência o caráter do eterno e do estável em sua significação, para a arte e a religião. A ciência – pois é ela que falaria de venenos – vê nesta força, nestes poderes, forças e poderes contrários; pois ela só toma por verdadeira e correta, ou seja, por científica, a consideração das coisas que vê por toda parte algo que veio a ser, algo histórico, e nunca vê um ente, algo eterno; ela vive em uma contradição interna, do mesmo modo contra os poderes eternizantes da arte e da religião, quando odeia o esquecer, a morte do saber, quando procura suspender todas as limitações do horizonte, lançando o homem em um mar de ondas luminosas infinitamente ilimitado, no mar do conhecido vir a ser.*⁴¹⁰

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

⁴⁰⁸ Para se contrapor a este museu “lugar de memória” defini o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea como um exemplo de “museu do esquecimento”, entendido e destacado o seu caráter de esquecimento enquanto pressuposto para ocorrer a criação. Ver AQUINO, Ricardo. “Museu do esquecimento”. In: *Catálogo da exposição Interiores a Descoberto*. Madrid, Londres e Dublin, 2006.

⁴⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 95.

⁴¹⁰ *Ibid.*

Ou seja, para Nietzsche o a-histórico remete à arte e ao esquecimento; enquanto que o supra-histórico, por sua vez, ao eterno e ao estável: à arte e à religião.

Para um museu que assuma uma atitude de tratar a doença da ciência histórica o antídoto seria a arte, em sua dimensão a-histórica e supra-histórica. Segundo Nietzsche, como vimos na sua formulação da genealogia, a arte se contrapõe à ciência. Para que não se confunda com a religião, que também oferece uma dimensão supra-histórica, vou me referir ao a-histórico.⁴¹¹

Nietzsche destaca que o animal se esquece, “*Todavia o homem também se admira de si mesmo por não poder aprender a esquecer [...]*”.⁴¹² E enfatiza que o homem sofre quando se vê na condição de memorioso, daquele que ruma e sofre de reminiscência, impossibilitado de criar:

Então, o homem diz: <eu me lembro>, e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre. Assim, o animal vive a-historicamente: ele passa pelo presente como um número, sem que reste uma estranha quebra. Ele não sabe se disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero. O homem, ao contrário, contrapõe-se ao grande e cada vez maior peso do que passou: esse peso o oprime [...] Por isso o aflige, como se pensasse em um paraíso perdido, ver o gado pastando, [...] a criança que ainda não tem nada a negar de passado e brinca entre os gradis do passado e do futuro em uma bem-aventurada cegueira. E, no entanto, é preciso que sua brincadeira seja perturbada: cedo demais a criança é arrancada ao esquecimento. Então ela aprende a entender a expressão <foi>, a senha [...].⁴¹³

E leva a necessidade do esquecimento mais longe ainda, sublinhando que o homem necessita da dimensão do esquecimento em sua existência:

*No entanto, em meio à menor como em meio à maior felicidade é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder-esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante a sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé em um ponto como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que torne os outros felizes.*⁴¹⁴

Ressalto que, na compreensão de Nietzsche, esquecer é necessário para o homem, para um povo, para uma cultura. Eu acrescento: e também para um museu.

⁴¹¹ Porém, na medida em que nesta pesquisa acerca do museu no campo da psiquiatria, vou estudar o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea enquanto exemplo de política institucional que prioriza a lógica da criação, conforme será desenvolvido no Capítulo 5, devo deixar claro que a arte é usada, como será detalhado mais adiante, como antídoto para a ciência, tanto a História quanto a Psiquiatria e, da mesma forma, para a Estética aristotélica.

⁴¹² NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 7-8.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 8.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

*A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir ou ao animal que tivesse de viver apenas de rinação e de rinação sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento [...] há um grau de insônia, de rinação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura.*⁴¹⁵

Nietzsche sublinhou a necessidade do esquecimento para haver a criação. Para ele, de fato, o esquecimento não é uma falha e sim uma pré-condição necessária, mas não suficiente, para a criação. Criação conforme indica Nietzsche: de subjetividade; artística; de povos, etc. Isto permite evidenciar que a criação pode ser estudada no plano do indivíduo, do grupo, da instituição ou da cultura.

O esquecimento é necessário para a saúde de um indivíduo, de um povo, para a saúde de uma cultura; eu acrescento para a saúde de um museu. É o que depreendo da seguinte passagem deste mesmo livro:

*A serenidade, a boa consciência, a ação feliz, a confiança no que está por vir – tudo isto depende, tanto nos indivíduos como no povo, de que haja uma linha separando o que é claro, alcançável com o olhar, do obscuro e impossível de ser esclarecido; que se saiba mesmo tão bem esquecer no tempo certo quanto lembrar no tempo certo; que se pressinta com um poderoso instinto quando é necessário sentir de modo histórico, quando de modo a-histórico. Esta é justamente a sentença que o leitor está convidado a considerar: o histórico e o a-histórico são na mesma medida necessários para a saúde de um indivíduo, um povo e uma cultura.*⁴¹⁶

O esquecimento que advém da atitude a-histórica se coloca a serviço da vida, conforme assinala Nietzsche,

*Portanto, podemos ter a capacidade de sentir a-historicamente, de perseverarmos em direção ao mais importante e originário, uma vez que aí reside o fundamento sobre o qual pode crescer algo reto, saudável e grandioso, algo verdadeiramente humano. O a-histórico é similar a uma atmosfera que nos envolve e na qual a vida se produz sozinha, para desaparecer uma vez mais com a aniquilação desta atmosfera.*⁴¹⁷

Entendo, apoiado em Nietzsche, que a epistémê moderna, dominada pelo historicismo, condene o homem ao niilismo e à doença:

*No entanto, em um excesso de história, o homem deixa novamente de ser homem, e, sem aquele invólucro do a-histórico, nunca teria começado e jamais teria ousado começar. Onde encontramos feitos que puderam ser empreendidos pelo homem sem antes imiscuir-se naquela névoa espessa do a-histórico?*⁴¹⁸

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

A realização de qualquer obra, seja do filósofo ou do artista, pressupõe o esquecimento. Retomo o pensamento de onde parti no Capítulo 1, “A <obra>, aquela do artista, do filósofo, inventa em primeiro lugar aquele que a criou, que se supõe que a tenha criado”.⁴¹⁹

Amparado nesse pensamento localizo o cerne da questão, ou seja, que tal entendimento pressupõe o esquecimento, ou melhor, um determinado esquecimento. Pois, na condição de memorioso apenas se repetem os elementos de onde se partiu, sem criar uma obra. Daí que Nietzsche chama a atenção para a relação singular entre a memória e o esquecimento como se pode acompanhar a seguir:

[...] *ele se espanta que sua memória gire incansavelmente em círculos e esteja fraca e cansada para dar quicá um único salto para fora deste círculo. Este é o estado mais injusto do mundo, estreito, ingrato frente ao que passou, cego para os perigos, surdo em relação às advertências, um pequeno e vivo redemoinho em um mar morto de noite e esquecimento: e, contudo, este estado – a-histórico, contra-histórico de ponta a ponta – é o ventre não apenas de um feito injusto, mas muito mais de todo e qualquer feito reto; e nenhum artista alcançará a sua pintura, nenhum general a sua vitória, nenhum povo a sua liberdade, sem ter antes desejado e almejado vivenciar cada uma delas em meio a um tal estado. Como o homem de ação, segundo a expressão de Goethe, é sempre desprovido de consciência, ele também é desprovido de saber, esquece a maior parte das coisas para fazer uma apenas, é injusto com o que se encontra atrás dele e só conhece um direito, o direito daquilo que deve vir a ser agora.*⁴²⁰

Se não se opera o esquecimento não surge o novo, pois para Nietzsche

*Se alguém estivesse em condições de inalar e respirar em inúmeros casos esta atmosfera a-histórica na qual surgiram todos os grandes acontecimentos históricos, então talvez fosse possível, enquanto um ser cognoscente, elevar-se a um ponto de vista supra-histórico [...].*⁴²¹

Com isso se entende: o supra-histórico é reconhecido como a posição a ser assumida por alguém que almeje criar algo:

*Denominaríamos como supra-histórico um tal ponto de vista, porque alguém que o assume não poderia mais se sentir de maneira nenhuma seduzido para continuar vivendo e colaborando com o trabalho da história, uma vez que reconheceria a condição de todo acontecimento, aquela cegueira e injustiça na alma do agente; aquele alguém estaria curado do risco de tomar a partir de então a história exageradamente a sério, pois aprenderia com cada homem, [...] a responder a pergunta, como e para que se viveu.*⁴²²

⁴¹⁹ *Id.* (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 199.

⁴²⁰ *Id.* (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 13.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*, p. 14.

Memória e esquecimento

A dimensão de criação a ser assumida por um museu pode, ao meu ver, estar amparada em uma conceituação da memória tal qual se encontra desenvolvida na obra de Nietzsche. A memória para esse pensador é criação e comporta uma dimensão de esquecimento. Em suas palavras pode-se apreender a importância dada ao esquecimento: “*Um poeta poderia dizer que Deus instalou o esquecimento como guardião na soleira do templo da dignidade humana*”.⁴²³ Aquele que esquece é o mais rico em vida apesar de mais “pobre” em possuir “lembranças”.⁴²⁴

O ato de esquecer, para Nietzsche, tem uma grande utilidade na economia psíquica humana, sendo uma força ativa, de natureza inibidora, que fecha temporariamente os acessos da consciência como uma “*espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta*”.⁴²⁵

Esta concepção de uma memória criativa desenvolvida por Nietzsche, encontra-se bem fundamentada em Leila Santana que a sintetizou da seguinte maneira:

*Essa memória sui generis não se opõe ao que passou mas, com a força ativa e reguladora do esquecimento, impulsiona o corpo a processar os acontecimentos do passado, eliminando o que não é necessário para o organismo. Aceitar os acontecimentos do passado, sejam eles agradáveis ou desagradáveis, bem como lançar mão continuamente da potencialidade criativa dos instintos estéticos naturais, é próprio da **memória criativa**. Memória que, diferentemente de conservar o passado impedindo o devir vital, segue o ciclo da expansão das forças naturais, propiciando a eliminação e o esquecimento das formas obsoletas, possibilitando a criação de novas avaliações para as situações vindouras.*⁴²⁶ [**negrito meu**]

Na concepção de Nietzsche a dimensão da memória enfatiza a inscrição em uma temporalidade de abertura para o novo, para “as situações vindouras”, enquanto uma expressão de saúde forte. Memória, para Nietzsche é “memória da vontade”, a afirmação da potência, enfim, a capacidade de esquecer mas também de prometer e sustentar as promessas.⁴²⁷

⁴²³ NIETZSCHE, Friedrich. (1878). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 1 ed., 7. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 70.

⁴²⁴ “*Nossa época [a Modernidade], com seu esforço para remediar e prevenir as necessidades ocasionais e combater de antemão as possibilidades desagradáveis, é uma época de pobres. Nossos <ricos> são os mais pobres! O verdadeiro objetivo de toda riqueza é esquecer!*”. Id. (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 141.

⁴²⁵ Id. (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 58.

⁴²⁶ SANTANA, Leila Navarro. *O corpo e a produção da memória social na perspectiva nietzschiana*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006, p. 150-151.

⁴²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 58-59.

Nas palavras de Nietzsche, o homem sacerdotal é o símbolo do tipo que não consegue esquecer, sendo nesta condição o exemplo de ressentido.⁴²⁸ O “sacerdote”, de qualquer tipo e em qualquer época, é um memorioso que ergue museus, os templos dourados contra o esquecimento de seus feitos monumentais, lançando mão de tipo de história monumental.

O esquecimento é pré-condição para a criação. Quando ocorre o esquecimento abre-se a possibilidade de atualização, no sentido de tornar atual, presente, algo que estaria contido em uma condição virtual. Assim, aquele memorioso, como pode ser o próprio museu, está condenado à repetição e nesta circunstância não há possibilidades para o surgimento da diferença.⁴²⁹

Deleuze estudou a dupla dimensão da memória indicando que ela tem uma vertente que aponta para o passado e uma outra que aponta para o presente, abrindo-se para o futuro. A esta relação da memória ele denominou de memória do futuro.⁴³⁰

Vou me referir nesta tese à memória do futuro, ao tipo de memória que afirma o esquecimento, que suspende a repetição do mesmo, que atualiza o virtual, que afirma a diferença, que instaura a criação, tomando por base o pensamento de Nietzsche, enquanto uma memória criativa.

A partir de tais reflexões, pode-se dizer que a lógica da criação é aquela que tem por fundamento uma memória criativa. Com isso se entende, e se poderia afirmar, que uma lógica da criação é o oposto do que seria uma outra lógica, tal uma do tipo memoriosa, posto que esta funcionaria, fazendo uma analogia com as

⁴²⁸ Ver *Ibid.*, p. 27-31 e p. 53.

⁴²⁹ Acerca da relação entre diferença e repetição Deleuze destacou que o atual se contrapõe ao virtual e, mais ainda, esta atualização é sempre a afirmação de uma diferença, ou seja, esta dimensão de indeterminabilidade do homem onde se instaura o pensamento é a dimensão da criação, da abertura para o novo: “*É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta, pois, a outras diferenças que nunca a identificam, mas a diferenciam [...] É preciso mostrar a diferença diferindo*”. DELEUZE, Gilles. (1968). *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 94. Na obra de Deleuze existe certa presença do pensamento de Gabriel Tarde, o criador da microsociologia. A título de exemplo ver a passagem intitulada “Homenagem a Gabriel Tarde (1843-1904)”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1980). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1999, p. 98- 99. Ainda sobre a relação entre diferença e repetição, conforme Tarde sublinhou: “*O heterogêneo e não o homogêneo está no coração das coisas. Que há de mais inverossímil, ou de mais absurdo, do que a coexistência de inumeráveis elementos nascidos coeternamente semelhantes? Não nascem, tornam-se semelhantes*”. TARDE, Gabriel. (1890). *As leis da imitação*. 2. ed. Tradução: Carlos Fernandes Maia e Maria Manuela Maia. Porto: Rés, s/d, p. 96.

⁴³⁰ Ver DELEUZE, Gilles. (1988). *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988, p. 114.

palavras de Nietzsche, conforme aquele que ele caracterizou como um ressentido, aquele apequenado que “*entende do silêncio, do não-esquecimento, da espera*”.⁴³¹

Também não se trata tampouco de constituir um museu que negasse o esquecimento, funcionando, ainda como Nietzsche caracterizou como um erudito, no caso aplicado ao museu, como aquele que “*quer preservar a si mesmo*” como em um livro.⁴³²

Uma primeira distinção entre os tipos de lógicas faz-se necessário: a da criação se ampara no esquecimento, em uma memória criativa, aberta ao futuro, levando em consideração o esquecimento. As lógicas da compaixão e do controle padecem da febre histórica, são ressentidas e memoriosas, além de eruditas, como será desenvolvido mais adiante.

A lógica da criação em um museu do campo da psiquiatria promove o esquecimento. No caso, o esquecimento da doença, do estigma, da psiquiatria disciplinar, das práticas discursivas de rotulação, em suma, do passado, em uma palavra, de uma determinada identidade construída tomada como absoluta: doente mental. E com isso se abre a perspectiva de uma memória criativa apontando para a afirmação de novas subjetividades, da diferença, para a emergência de uma nova singularidade.

O que é essencial para Deleuze não é o esquecimento, posto que este não se opõe à memória, mas sim o que se faz com o esquecimento, ou em suas palavras, “*O que opõe à memória não é o esquecimento, mas o esquecimento do esquecimento, que nos dissolve no lado de fora e que constitui a morte*”.⁴³³ Retornarei a esta questão mais adiante.

Características da lógica da criação Lógica da criação e suas variáveis

1 – Produção/recepção de arte: pela arte. Isso significa assumir a atitude de promover a criação agenciada pelos princípios da arte e não pelos da ciência desde o momento de criação de um objeto artístico, por exemplo, no sentido mais conservador desta assertiva: mesmo em uma oficina de terapia ocupacional. Afeitos à ciência são aqueles princípios que repetem a lógica da ciência: do tratamento, da terapêutica, de extirpar os sintomas, de promover a saúde, de medicar, psiquiatrizar, interpretar, revelar o lado oculto da doença, de evidenciar a “verdade” da doença

⁴³¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 36.

⁴³² *Id.* (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 243.

⁴³³ DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 115.

etc. Funcionar na lógica da criação é produzir e fazer circular tais produtos promovendo a sua recepção pelo viés da arte.

2 – Epistémê: A lógica da criação funciona em sintonia harmoniosa com a *epistémê* contemporânea no sentido de superar o historicismo e o deciframento que são característicos da Modernidade. A racionalidade contemporânea se caracteriza pela convivência entre todas as racionalidades anteriores: da semelhança, da representação e do historicismo. Isto, no plano da psiquiatria significa que, se um museu opera na lógica da criação, dentro da *epistémê* contemporânea, esse dispositivo pode reconhecer a existência das classificações nosológicas psiquiátricas – centradas na doença –; no entanto, ele as ressignifica. Isto é, o museu não se preocupa com essas classificações nem trabalha a partir dessas categorias de doenças, sem as desconhecer, sem deixar de levar em consideração que este seja o ponto de vista de onde parte (e até onde chega) a psiquiatria. O mesmo vale para a ciência estética: a lógica da criação não é uma lógica de valorização das categorias estéticas, reconhecendo a existência destas enquanto afeitas ao pensamento da Modernidade. Logo, a lógica da criação é aquela que ressignifica as classificações da estética podendo, a título de exemplo, promover a exibição de obras de correntes estéticas distintas, ao mesmo tempo, lado a lado. Com isso, se evidencia um traço marcante da lógica da criação quando ela predomina em um museu do campo da psiquiatria: um dispositivo da saúde mental que opere em sintonia com a lógica da criação não pretende se assumir enquanto um museu da arte do inconsciente ou da produção dos usuários dos serviços de saúde mental. Tal museu é um museu de arte, funcionando na *epistémê* contemporânea, com uma atitude contemporânea.

Ou seja, o museu da criação se coloca como a-histórico para poder, através da sustentação do esquecimento, mergulhar no processo de criação.

3 – Tipo do mundo antigo: cidadão. A lógica da criação procura afirmar o processo de criação artística. Com isso ela se define enquanto um esforço na direção de sustentar a criação enquanto uma linha de fuga, uma deriva às situações de controle que operam na lógica da compaixão e na lógica do controle a todo o momento em um dispositivo. A lógica da criação se articula com a figura social do cidadão reconhecido no horizonte da cidade antiga na qual este gozava das condições que lhe reconheciam de pleno direito a totalidade de suas capacidades: a de criar uma existência estética, enfim, de criar a singularidade de sua presença no

mundo. Da mesma forma e por analogia com a lógica da criação, na qual e através da qual existe a possibilidade de exercício de uma memória criativa, agenciada pela arte, promovendo a possibilidade de atualizar a diferença, e de sustentar a singularidade.

4 – Tipo de história: a-histórico. Logo adiante, nos comentários finais, desenvolverei algumas observações a esse respeito.

Lógica da criação e produção de subjetividades

O funcionamento na lógica da criação implica agenciamentos de constituição de subjetividades do **tipo inventivo**, conforme a definição estabelecida no Capítulo 2. A dimensão a-histórica é o pressuposto para o ato da criação. Quando Tarde destaca o tipo inventivo como aquele que se desgarrar dos fluxos imitativos que são a tendência predominante da sociedade, ele se expressa com as seguintes palavras: *“Para inovar, para descobrir, para acordar um instante do seu sonho familiar ou nacional, o indivíduo deve escapar momentaneamente da sua sociedade. Ele é supra-social, antes de social, tendo esta audácia tão rara”*.⁴³⁴

Lógica da criação: um resumo

Segundo as variáveis:

- 1 – Produção/recepção de arte: pela arte;
- 2 – *Epistémê*: contemporânea;
- 3 – Tipo do mundo antigo: cidadão;
- 4 – Tipo de história: a-histórico.

Segundo o modo de subjetivação:

Modo de subjetivação: inventivo.

Parte C – Lógica da compaixão

A noção de compaixão na qual se fundamenta esta caracterização é aquela desenvolvida por Nietzsche para quem a compaixão envolve uma relação de apropriação do Outro tomado como objeto de compaixão.⁴³⁵

Um museu que reflita na sua política a lógica da compaixão reproduz a mesma atuação da psiquiatria de supremacia da ciência, dos técnicos, da razão sobre a arte, sobre o usuário, sobre a criação. A partir do ponto de vista do

⁴³⁴ TARDE, Gabriel. (1890). *As leis da imitação*. 2. ed. Tradução: Carlos Fernandes Maia e Maria Manuela Maia. Porto: Rés, s/d, p. 113.

⁴³⁵ Ver NIETZSCHE, Friedrich. (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 143.

movimento de Reforma Psiquiátrica, cabe evocar, ainda mais uma vez, Nietzsche, quando este nos interroga: “*Onde estão seus maiores perigos? – Na compaixão*”.⁴³⁶

A compaixão é o derradeiro pecado de Zaratustra, repudiado por este que afirma em meio a suas palavras de despedida: “*O meu sofrimento e a minha compaixão – que importam? Viso, acaso, à felicidade? Eu viso à minha obra!*”.⁴³⁷

Um museu em sintonia com a lógica da compaixão funciona tal qual um bazar de caridade onde a arte dos loucos é aproveitada para estudos dos “pobres coitados” primitivos. Um museu que opere na lógica da compaixão é a versão disciplinar do “Gabinete de Curiosidades” que é a tipificação do museu da sociedade de soberania.⁴³⁸ No “Gabinete de Curiosidades” ficavam recolhidos e expostos os troféus coletados e recolhidos durante a circulação pelo além-humano; além-centro, ou seja, um “Gabinete de Curiosidades” reúne os documentos (objeto ou coleção) que testemunham o primitivismo do Outro.

A passagem para a lógica disciplinar, como nos mostra Foucault, consistiu na constituição de meios de confinamento em que este Outro veio a ser recolhido e submetido às relações de poder-saber que gestaram os saberes da Modernidade, as ciências do exame, ditas humanas, entre elas, a antropologia, a etnologia, a psiquiatria, a psicologia que estabeleceram paradigmas de intervenção e submeteram esse Outro a um olhar de compaixão; olhar este disciplinador e controlador.

Lógica da compaixão e a história monumental

A lógica da compaixão é aquela que, no caso do museu do campo da psiquiatria, cultua o psiquiatra e a psiquiatria, na condição do criador generoso que é semelhante a um herói compassivo tomado como exemplo, e essa lógica postula uma atitude de imitar esses feitos.

O museu que atue sob a força da compaixão glorifica os feitos conquistados nas oficinas de terapia ocupacional como os mais elevados a serem conseguidos com estes doentes mentais que se expressariam então nestas imagens do inconsciente desvelado e revelado pela atividade terapêutica dos cientistas da norma e da razão. Esse culto do exemplo, tal elogio ao mestre, tamanha reverência para com a maestria, para ser alcançada implica fazer determinado uso da história

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁴³⁷ *Id.* (1883). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 9. ed. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 328.

⁴³⁸ WEIL, Stephen. *A cabinet of curiosities: inquiries into museums and their prospects*. Washington and London: Smithsonian Institute Press, 1995.

que se amolda na história monumental, conforme foi enunciado por Nietzsche, em 1874. Ou seja, a lógica da compaixão se apoia e usa a história do tipo monumental, assim caracterizada por Nietzsche enquanto o tipo de história que serve ao indivíduo que age e aspira:

*A história diz respeito antes de tudo ao homem ativo e poderoso, ao homem que luta em uma grande batalha e que precisa de modelos, mestres, consoladores e que não permite que ele se encontre entre seus contemporâneos e no seu presente.*⁴³⁹

O vivente lança mão da história do tipo monumental, pois é “[...] lá onde ele encontra a inspiração para imitar e fazer melhor [...]”.⁴⁴⁰ Com isso se depreende a sua atitude básica: “ele olha para trás [...]”.⁴⁴¹ O seu esforço é pela eternização do exemplo ilustre, digno de ser imitado, repetido, entoado e louvado em cânticos e rituais de poder:

*Na maioria das vezes não há o aceno de nenhum pagamento a não ser a fama, ou seja, a candidatura a um lugar de honra no templo da história onde ele mesmo pode ser uma vez mais mestre, consolador e admoestador. Pois o seu lema é: aquilo que uma vez conseguiu expandir e preencher mais belamente o conceito <homem>, também precisa estar sempre presente para possibilitar isso. Que os grandes momentos na luta dos indivíduos formem uma corrente [...] o fato de o ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo, claro e grandioso – este é o pensamento fundamental da crença em uma humanidade, pensamento que se expressa pela exigência de uma história monumental. Mas justamente **nesta exigência de que o grandioso deve ser eterno** inflama-se a luta mais terrível! Pois todo o resto que vive grita ‘não’! O monumental não deve surgir – esta é a solução contrária.*⁴⁴² [negrito meu]

É a luta pela afirmação do todo poderoso, pois, “[...] esta difícil corrida de tochas característica da história monumental, onde apenas o que é grande sobrevive!”.⁴⁴³

A história monumental busca eternizar as glórias dos feitos do criador e não propriamente a criação:

Enquanto o homem vulgar assume o espaço de tempo da existência de maneira tão acabrunhada, séria e ávida, aqueles homens sabiam, em seu caminho para a imortalidade e para a história monumental, trazer para a existência um riso olímpico ou ao menos um escárnio sublime; frequentemente eles entraram com ironia em seus túmulos – pois o que havia neles a enterrar! Somente o que sempre os oprimira como escória, resíduo, vaidade, animalidade e o que agora cai no esquecimento, muito depois de eles o terem abandonado ao seu desprezo. Mas uma coisa irá viver, o monograma de sua essência mais íntima, uma obra,

⁴³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 18.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 19.

*um feito, uma rara iluminação, uma criação; ela viverá porque a posteridade não pode prescindir dela. [...] ela é um protesto contra a mudança das gerações e a perecibilidade.*⁴⁴⁴

Ela serve como bússola a iluminar os caminhos do Grande Guia e Mestre a ser preservado para gerações futuras. É o culto à personalidade em uma dimensão institucional: o museu a valorizar a imitação dos grandes feitos,

*de que se mostra útil para o homem do presente a consideração monumental do passado, [...] Ele deduz daí que a grandeza, que já existiu, foi, em todo caso, possível uma vez, e, por isto mesmo, com certeza, será algum dia possível novamente; ele segue, com mais coragem, o seu caminho, pois agora suprimiu-se do seu horizonte a dúvida que o acometia em horas de fraqueza, a de que ele estivesse talvez querendo o impossível.*⁴⁴⁵

Foucault sintetiza nas seguintes palavras o conceito de história do tipo monumental desenvolvida por Nietzsche: “[...] *história que se dava como tarefa restituir os grandes cumes do devir, mantê-los em presença perpétua, reencontrar as obras, as ações, as criações segundo o monograma de sua essência íntima*”.⁴⁴⁶

Na lógica da compaixão as obras artísticas produzidas e ou exibidas são desvalorizadas; o que se cultua e glorifica, através do recurso da história monumental são os diretores, cientistas, médicos, técnicos, oficinas, teorias, programas assistenciais etc. que possibilitaram que tais obras viessem à luz.

Lógica da compaixão e invenção

A lógica da compaixão privilegia no museu o ponto de vista do psiquiatra, do técnico, da instituição, da ciência psiquiatria em detrimento da obra artística criada pelo usuário do serviço de saúde mental. Com isso, a organização e a política de um museu sob essa condição exercem ações de poder e de controle sobre a criação artística dos usuários dos serviços de saúde mental. Estas ações podem ser estudadas em quatro vertentes: 1 – invenção; 2 – invenção de tradição; 3 – monumentalização e 4 – esquecimento. Assim, cumpre levantar algumas ponderações acerca da genealogia da captura da criação artística dos usuários dos serviços de saúde/doença mental pela psiquiatria, evidenciando, primeiramente, através da noção de “invenção” de Nietzsche, o quanto esta relação é arbitrária e esconde relações de poder. Além disso, Nietzsche fala de “invenção” como uma grande mentira. Foucault ressalta que a invenção é para Nietzsche “*por um lado, uma ruptura, por outro, algo que possui um pequeno começo, baixo, mesquinho,*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ FOUCAULT, Michel. (1971). “Nietzsche, genealogia e história”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Marcelo Catan. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 34.

inconfessável.⁴⁴⁷ Esta invenção permite, entre outros efeitos, o esquecimento acerca das origens.⁴⁴⁸ Pode-se, também, refletir acerca do “esquecimento do esquecimento” (Deleuze) que envolve as origens, os massacres, os primeiros tempos que se busca esconder, como aquele que nos remete à opressão psiquiátrica.

Aproprio-me da noção de “invenção” formulada por Nietzsche, neste momento, para caracterizar o discurso psiquiátrico acerca da razão última de os frequentadores dos hospitais psiquiátricos, os denominados doentes mentais, criarem arte. No meu entendimento, a psiquiatria “inventou” que a arte dos usuários dos serviços de saúde mental seria um sintoma de doença mental. Ou seja, a produção artística dos doentes mentais não tem efetivamente uma “origem”. O entendimento de que essa criação seja a expressão da doença mental decorre do fato de ter sido, na verdade, inventada por obscuras relações de poder que se dão na instituição disciplinar.

Para Nietzsche, o conhecimento tem um caráter perspectivo porque há batalha e o conhecimento é o efeito dessa batalha. A esse respeito se aplicam as palavras de Foucault,

*[...] só há conhecimento sob a forma de um certo número de atos que são diferentes entre si e múltiplos em sua essência, atos pelos quais o ser humano se apodera violentamente de um certo número de coisas, reage a um certo número de situações, lhes impõe relações de força.*⁴⁴⁹

Ora, os achados de produções artísticas nas paredes das Grutas de Lescaux, na França, sugerem que o homem cria arte há cerca de 20.000 anos, data destas marcas.⁴⁵⁰ A “doença mental” é uma construção que tem cerca de 250 anos, que é a idade da Psiquiatria. O que poderia sustentar a afirmação de que a criação destes indivíduos internados em hospital psiquiátrico decorreria da doença mental?

⁴⁴⁷ FOUCAULT, Michel. (1973). *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro: PUC, 1978, p. 11.

⁴⁴⁸ Nietzsche se refere à invenção do conhecimento com as seguintes palavras: “*Em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da <história universal>: mas também foi somente um minuto*”. NIETZSCHE, Friedrich. (1873). “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral”. In: *Obras incompletas*. 2. ed. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 45.

⁴⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁵⁰ Ver PLAZY, Giles. *Histoire de l'art en images: l'art occidental de la préhistoire à nos jours*. Paris: Adam Biro, 1999, p. 12-13.

Assim, a aplicação da afirmação de Nietzsche acerca da origem do conhecimento nesse outro contexto me leva a pensar que a produção artística dos pacientes, levada a efeito na esfera disciplinar, recebe uma leitura de dominação, de aprisionamento, de desqualificação.

No meu entendimento, seria mais correto dizer que a Psiquiatria “inventou” que esta criação é sintoma de doença mental e a usa para pesquisas, assim como para legitimar o seu modelo. Deste modo, no contexto disciplinar e panóptico do hospital psiquiátrico, a psiquiatria formulou a invenção da produção dos pacientes enquanto objeto a ser exposto e submetido ao olhar do Outro. Como se tivesse ocorrido o seguinte raciocínio: se esta produção artística é o resultado da doença, vamos usá-la para demonstrar a doença; e, por que não, – aqui entra a compaixão – para mostrá-la como arte?

Recordo que a Psiquiatria fez parte, desde o início, de um projeto de intervenção normatizadora da sociedade. A construção do seu modelo de doença tinha como base a observação panóptica daqueles recolhidos nos dispositivos disciplinares. Foucault se refere a esses como “*museu da natureza humana*”⁴⁵¹, já que se podia observar todo e qualquer comportamento, descrevê-lo e patologizá-lo. Entre esses comportamentos dignos de nota, de alguns entre tantos, penso que estivesse o interesse ou a ocupação no fazer artístico, de forma “espontânea”. Espontâneo entre aspas, pois se devem recordar as seguintes palavras de Deleuze, que estabelecem o entendimento de que, para um criador, esta atividade se impõe a ele, independente das circunstâncias em que se encontre, ou seja, até mesmo internado em um dispositivo disciplinar psiquiátrico: “*Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade [criar]*”.⁴⁵²

Essa produção artística dos frequentadores dos dispositivos disciplinares estaria voltada prioritariamente ao público interessado na doença, como objeto de estudo científico ou algo que mereceria ser, à luz e no interesse da ciência, estudado.

Um exemplo que ilustra essa afirmação é o da coleção Prinzhorn localizada na faculdade de medicina de Heidelberg, na Alemanha. Esta coleção reúne

⁴⁵¹ FOUCAULT, Michel. (1975). *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Tradução: Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 178.

⁴⁵² Ver DELEUZE, Gilles. (1987). “Qu’est-ce que l’acte de création?”. Disponível em: www.webdeleuze.com Acesso em: 16 de maio de 2003.

trabalhos que remontam ao ano de 1890. Este conjunto de trabalhos formava uma “coleção de material didático”⁴⁵³ para pesquisas médico-psiquiátricas. O registro mais antigo desta “coleção” remonta ao ano de 1909.⁴⁵⁴ Em 1920 foi criado o Museu de Arte Patológica da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg “*reunindo cerca de 4 mil obras. Ele é, no entanto, fechado ao público*”.⁴⁵⁵ A coleção era, desde então, exibida naquela faculdade para estudos e eventualmente emprestada para exposições fora da faculdade. Desde o ano de 2002 foi criado um museu aberto ao público leigo.⁴⁵⁶

Nietzsche fala da relação do saber como o de uma submissão e dominação sobre o Outro, ao contrário do que poderia se supor: que a base desse conhecimento fosse a afeição.

*O que significa conhecer – Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere! [Não rir, não lamentar nem detestar, mas compreender!] disse Spinoza, da maneira simples e sublime que é sua. No entanto, que é intelligere, em última instância, senão a forma na qual justamente aquelas três coisas tornam-se de uma vez sensíveis para nós? Um resultado dos diferentes e contraditórios impulsos de querer zombar, lamentar, maldizer. Antes que seja possível um conhecer, cada um desses impulsos tem de apresentar sua visão unilateral da coisa ou evento; depois vem o combate entre essas unilateralidades, dele surgindo aqui e ali um meio-termo, uma tranquilização, uma justificação para os três lados, uma espécie de justiça e de contrato: pois é devido à justiça e ao contrato que esses três impulsos podem se afirmar na existência e conservar mutuamente a sua razão. A nós nos chega à consciência apenas as últimas cenas de conciliação e ajuste de contas desse longo processo, e por isso achamos que intelligere é algo conciliatório, justo, bom, essencialmente contrário aos impulsos; enquanto é apenas uma certa relação dos impulsos entre si. [...] Sim, pode haver no nosso interior em luta muito heroísmo oculto, mas certamente nada de divino, nada repousando eternamente em si, como queria Spinoza. O pensar consciente, em particular o do filósofo, é a espécie menos vigorosa de pensamento e, por isso, também aquela relativamente mais suave e tranqüila: daí que justamente o filósofo pode se enganar mais facilmente sobre a natureza do conhecer.*⁴⁵⁷

Em outra passagem Nietzsche retomou essa questão com as seguintes palavras:

Considere-se que o próprio conhecedor, enquanto força seu espírito ao conhecimento, contra a inclinação do espírito e muitas vezes mesmo contra o desejo de seu coração – isto é, a negar, quando queria afirmar, amar, adorar – age como artista e transfigura a crueldade. Toda tentativa de ir ao fundo das coisas, de esclarecer os mistérios, já é uma violência, uma

⁴⁵³ BRAND, Bettina. “La collection d’oeuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, des origines jusqu’en 1945”. In: *Catálogo da exposição La beauté insensée*. Charleroi: s/n, 1996, p. 14.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Catálogo da exposição Art brut: collection de L’Aracine*. Realizada de 2 de fevereiro a 14 de julho de 1997 no Musée d’Art Moderne, Communauté Urbaine de Lille- Villeneuve d’Ascq e de 14 de novembro de 1997 a 28 de fevereiro de 1998 no Château de Villeneuve, Fondation E. Hugues, Vence, p. 160.

⁴⁵⁶ MAIZELS, John. *Raw vision: outsider art sourcebook*. Radlett: Raw Vision, 2003, p. 28.

⁴⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 220-221.

*vontade de fazer sofrer, a vontade essencial do espírito que tende sempre para a aparência e para o superficial – em toda vontade de conhecer há uma gota de crueldade.*⁴⁵⁸

A lógica da compaixão é uma lógica da submissão e do controle apresentada com aparência adocicada. De fato, um museu que funcione na lógica da compaixão realiza a produção/recepção da arte apresentando-a pela ciência, como se esta criação fosse um documento das ações beneméritas da psiquiatria e dos seus agentes generosos, como se fossem fruto dos feitos dos técnicos em terem possibilitado que os doentes mentais tivessem criado essas obras, apesar de – aqui se ouve o lamento adocicado da compaixão – criada enquanto fruto da sua doença. A lógica da compaixão afirma uma aparente “generosidade” da psiquiatria em possibilitar a produção e a exibição das obras dos usuários dos serviços de saúde mental. Mas, ao produzir/exibir essas obras, a psiquiatria na verdade faz um elogio de si, dos seus méritos, da sua bondade e, pior ainda: “inventa” que esta criação seja sintoma da doença mental, retirando-lhe a autenticidade de arte e reduzindo esta arte a uma condição de não-arte, assim como o seu criador é um não-cidadão, sem o gozo pleno dos seus direitos de cidadania. Com isso, a ação da lógica da compaixão é uma ação de controle: que se exerce no momento da criação quando submete esta criação ao crivo e aos métodos da ciência, e controle também na exibição/recepção desta criação quando a apresenta enquanto prova material ou documento acerca da doença mental, do psiquismo humano, quando não a usa para demonstrar teses eugenistas. Em síntese, a lógica da compaixão é o uso da arte para cultuar a psiquiatria e os seus agentes e saberes, elevados aos cumes da glória. Para o usuário e sua criação resta o consolo da compaixão; por sua vez, as relações de poder, de submissão, de controle, de silenciamento são colocadas no esquecimento e, ao primeiro plano, comparece a compaixão.

Retomando a compaixão, com palavras mais duras, Nietzsche assim a caracterizou: “*Manifestar compaixão é considerado como um sinal de desprezo, pois se deixou visivelmente de ser objeto de temor desde o momento que se testemunha*

⁴⁵⁸ *Id.* (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 150.

compaixão".⁴⁵⁹ Ou, em poucas palavras: há um aroma de crueldade na *compaixão*.⁴⁶⁰

Lógica da *compaixão* e a monumentalização do documento

O debate acerca do documento tem interesse pois, como assinalei, a história do tipo monumental monumentaliza os documentos, tomando-os como verdades incontestáveis ou fatos a testemunharem a Verdade absoluta em seu processo inexorável através da história.

O historiador Jacques Le Goff ressalta que a memória coletiva é o suceder dos fatos no tempo. Por sua vez, a história seria a forma científica desta memória coletiva.⁴⁶¹ Ele desfaz qualquer redução positivista da história e se refere aos monumentos e aos documentos.⁴⁶²

Le Goff caracteriza o que seja o monumento que "*tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos*".⁴⁶³

Assim, tradicionalmente a história reconhecia no monumento uma certa "intencionalidade", que seria a expressão de efeito de jogos e de disputas pelo poder. Por sua vez o documento goza de objetividade.⁴⁶⁴

Não obstante, Le Goff reflete acerca deste fenômeno – o documento – objeto da preocupação de tantos, em distintas épocas na busca da sua autenticidade.⁴⁶⁵

⁴⁵⁹ *Id.* (1880). *O viajante e sua sombra*. Tradução: Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007, p. 46.

⁴⁶⁰ Ver *Id.* (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 67.

⁴⁶¹ Ver LE GOFF, Jacques. (1984). "Documento/monumento". In: *História e memória*. Tradução: Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1990, p. 535.

⁴⁶² "*De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador*". *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 536.

⁴⁶⁴ "*O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito*". *Ibid.*

⁴⁶⁵ "*Iniciada na Idade Média, consolidada no início do Renascimento, enunciada pelos grandes eruditos do século XVIII, aperfeiçoada pelos historiadores positivistas do século XIX, a crítica do documento tradicional foi essencialmente uma **procura da autenticidade**. Ela persegue os falsos e, por conseqüência, atribui uma importância fundamental à datação*". [**negrito meu**] *Ibid.*, p. 543.

Neste movimento de crítica do documento, Le Goff salienta: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”.⁴⁶⁶

Mais recentemente após a década de 1960, ocorreu a crítica dos documentos, propondo-se a adoção da noção de documentos/monumentos.

Nesta pesquisa é importante discutir a contribuição de Foucault acerca da monumentalização do documento para problematizar a “invenção” na ótica de Nietzsche.⁴⁶⁷ Isto é o que justifica a entrada nestes meandros da ciência História.

Acerca da monumentalização do documento assim se referiu Foucault: “Em nossos dias, a história é que transforma os documentos em monumentos”.⁴⁶⁸ Trata-se, em decorrência, de “rever o valor do documento”.⁴⁶⁹ Isto pois, entre outros aspectos, para Foucault:

*O documento não é o feliz instrumento de uma história que fosse em si mesma e com pleno direito memória: a história é uma certa maneira de uma sociedade conseguir estatuto e elaborar uma massa documental de que não se separa.*⁴⁷⁰

Quando se aborda a história, seja a do tipo monumental ou do tipo antiquário, deve-se levar em conta que:

*A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a <memorizar> os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e o que, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto.*⁴⁷¹

Se antes a arqueologia tendia para a história, agora, segundo Foucault, “a história tende para a arqueologia, ou seja, para a descrição intrínseca do monumento”.⁴⁷² Assim, qualquer documento merece o entendimento de ser um monumento, ou seja, interessa encontrar as suas condições de produção histórica, desvelar os seus interstícios, ouvir os seus silêncios, fazer cair a sua máscara.⁴⁷³

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 545.

⁴⁶⁷ Ver FOUCAULT, Michel. (1969). *La arqueologia del saber*. 2. ed. Tradução: Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo veintiuno, 1972.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁹ Ver *Ibid.*, p. 9.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷³ Le Goff, levando em conta a crítica de Foucault, assim se exprime acerca do documento: “O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época,

Tratar um documento como documento/monumento é levar em consideração que, no estudo de um documento, se deve estar atento para todas as circunstâncias, sob todos os pontos de vista, que envolvem a emergência do mesmo. Isso pode ser apreendido das palavras de Nietzsche indicadas a seguir, quando ele adverte ao chamar a atenção para a tendência da história monumental de elidir as circunstâncias que teriam possibilitado o surgimento do documento:

*A história monumental [...] ela sempre enfraquecerá novamente a diversidade dos motivos e ensejos a fim de apresentar o effectus monumental como modelo e digno de imitação à custa das causas: de maneira que se poderia denominar este efeito, uma vez que ele abstrai o máximo possível das causas, com um pouco de exagero, como uma coletânea dos <feitos em si>, como acontecimentos que se tornam efeito para todos os tempos.*⁴⁷⁴

A lógica da compaixão tomada pela febre da história monumental monumentaliza os documentos por ela selecionados a partir de relações de poder, com os quais ela naturaliza certas “invenções” no campo dos saberes e das práticas sociais. No caso de um museu que funcione na ótica da lógica da compaixão, cabe provocar a desmonumentalização dos documentos por ele exibido/produzido, procurando pôr em destaque e à luz da reflexão os jogos de poder, as interpretações que se somam e que foram sendo naturalizadas, científicizadas, e apresentadas como fruto da boa vontade e da compaixão.⁴⁷⁵

Lógica da compaixão e a invenção da tradição

A lógica da compaixão inventa tradições. Uma delas é a de que a criação artística dos usuários dos serviços de saúde mental seja sintoma de doença mental.

*da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, é o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo, e talvez sobretudo, os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos”. LE GOFF, Jacques. *Op. cit.*, p. 547-548. Ou seja, de forma sumária, para Le Goff: “importa não isolar os documentos do conjunto de monumentos de que fazem parte”. *Ibid.*, p. 548. E sublinha que na realidade se trata de documento/monumento, título do seu trabalho, no qual me apoio. Isso, para esse historiador, pois a condição de monumento não se distingue daquela de documento. Em suas palavras: “O novo documento, alargado para além dos textos tradicionais, transformado – sempre que a história quantitativa é possível e pertinente – em dado, deve ser tratado como um documento/monumento”. *Ibid.*, p. 549.*

⁴⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 21-22.

⁴⁷⁵ Registro que esta mesma noção de documento/monumento e de crítica à monumentalização do documento, até aqui focada na história do tipo monumental pode ser relacionada à história de tipo antiqüário.

Vargas se referiu à invenção de tradição chamando a atenção para a história oficial e a disputa por memória-história que se efetua no percurso de constituição-afirmação de determinada ciência; no caso que ele estuda, a sociologia; no que nos interessa, a psiquiatria e a museologia, com as seguintes palavras:

*[...] a articulação do discurso clássico com a pesquisa da <origem> não se configura como o resultado inarredável a que legitimamente levaria a indagação de um saber que quer saber sobre a história de sua constituição; antes, o que essa articulação indicia é a invenção de uma tradição, esse processo sempre seletivo e, portanto, sempre excludente de institucionalização de determinada <escola> de pensamento, a constituição de uma <história oficial> que fixe e relativamente aprofunde a dominância dos padrões majoritários de interpretação de uma determinada <corrente> sociológica, a ambição de poder que a pretensão de ser uma ciência traz consigo ... nas profundezas da <origem>.*⁴⁷⁶

A noção de tradição inventada foi estabelecida por Eric Hobsbawn que assim a definiu,

*Por <tradição inventada> entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.*⁴⁷⁷

As tradições inventadas estabelecem com o passado histórico uma continuidade intencionalmente artificializada. Cabe registrar a distinção entre tradição e costume assinalada por Hobsbawn, visto que os costumes se repetem e, também, se diferenciam no transcorrer do tempo.⁴⁷⁸ Este autor estabelece da mesma forma a distinção entre tradição, tradição inventada e convenção ou rotina, destacando que estas últimas não estariam submetidas a interesses ideológicos e, sim, que suas funções e repetições encontram fundamento e se nutrem de justificativas técnicas.⁴⁷⁹

Com isso Hobsbawn destaca que “*Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por*

⁴⁷⁶ VARGAS, Eduardo Viana. *Antes tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000, p. 42.

⁴⁷⁷ HOBBSAWN, Eric. (1983). “Introdução”. In: HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das tradições*. 6. ed. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9.

⁴⁷⁸ “A <tradição> neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do <costume>, vigente nas sociedades ditas <tradicionais>. O objetivo e a característica das <tradições>, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O <costume>, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história”.

⁴⁷⁹ Ver *Ibid.*, p. 11.

referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.⁴⁸⁰ Esse mesmo historiador sublinha que “Provavelmente, não há lugar nem tempo investigados pelos historiadores onde não haja ocorrido a <invenção> de tradições neste sentido”.⁴⁸¹ Ele enfatiza que,

*Naturalmente, muitas instituições políticas, [também as científicas e as culturais, entre elas o museu], movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo [...] ou pela invenção.*⁴⁸²

Hobsbawn estabelece a seguinte classificação das tradições inventadas desde a Revolução Industrial em três categorias superpostas:

*a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistema de valores e padrões de comportamento.*⁴⁸³
[negrito meu]

Apoiado nas seguintes palavras de Hobsbawn estabeleço este liame com o museu que funciona na lógica da compaixão, a história monumental e a invenção de tradições: “Toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a História como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal”.⁴⁸⁴

Hobsbawn, sob o título de “A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914”, estuda o fato de que “Uma vez cientes de como é comum o fenômeno da invenção das tradições, descobriremos com facilidade que elas surgiram com frequência excepcional no período de 30 a 40 anos antes da I Guerra Mundial”.⁴⁸⁵

Apesar de não ter sido objeto de suas reflexões, tal assertiva nos interessa, posto que esse período coincide com aquele de consolidação do modelo anátomo-patológico da psiquiatria como ciência e de expansão do número de museus.

O estudo das tradições inventadas tem sua relevância quando se destaca o fato de a psiquiatria ter inventado a tradição de que a criação artística daqueles psiquiatrizados seria um sintoma de doença mental. Isso foi formalizado, consagrado e ritualizado em exposições e exhibições dos feitos dos tratamentos nas oficinas de terapia ocupacional sob a égide da lógica da compaixão.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸⁵ *Id.* (1983). “A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914”. In: *Id.*, *Ibid.*, p. 271.

Um museu que funcione na lógica da compaixão pode ser então definido como um dispositivo que inventa tradições e que monumentaliza determinados documentos “inventados”, tomando-os como “fatos objetivos” que comprovariam as suas assertivas.

Lógica da compaixão e os silêncios da história monumental

Levando-se em consideração que a história monumentaliza os documentos e inventa tradições, cabe a reflexão de que este mesmo movimento-processo traz em si a escolha e a seletividade das memórias. A este respeito, Marc Ferro, por exemplo, enfatiza que a história é uma disputa por narrativas predominantes. Esta disputa implica que atualmente se possa dizer que a história é vigiada – título do seu livro em que me apoio para estas reflexões. Essas disputas por memória e por história, no seu entendimento se dão no plano molar e no plano molecular.⁴⁸⁶ Por conseguinte, esse autor sugere que se dê atenção aos esquecimentos, aos lapsos, aos silêncios, enfim, aos esquecimentos que a sociedade impõe à História.⁴⁸⁷ Ferro sublinha que houve um questionamento da visão unilateral da história.⁴⁸⁸

Ademais, ele problematiza uma questão relevante para esta pesquisa acerca dos lugares de história nos quais a História é secretada, “*Pois é óbvio que cada um desses focos difunde um discurso diferente por suas formas, normas e funções*”.⁴⁸⁹ Mais adiante, ele chama a atenção: a instituição secreta uma história, em suas palavras: uma História institucional que acaba predominando:

*[...] a história institucional é também a transcrição de uma necessidade, de certa forma instintiva, de cada grupo social, de cada instituição, que assim justifica e legitima sua existência, seus comportamentos, quer se trate da Igreja, do Estado, do Islão ou do Partido.*⁴⁹⁰

Ferro completa: existe um princípio de legitimidade a reger a história oficial secretada em cada instituição.⁴⁹¹ Eu acrescento: e também em um museu que, da

⁴⁸⁶ “Pois, na verdade, o Estado e o político não são os únicos a colocar a história sob vigilância. Também o faz a sociedade, que, por sua vez, censura e autocensura qualquer análise que possa revelar suas interdições, seus lapsos, que possa comprometer a imagem que uma sociedade pretende dar de si mesma”. FERRO, Marc. (1985). *A história vigiada*. Tradução: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 1.

⁴⁸⁷ “[...] esses silêncios são tão históricos quanto a história. Somos, assim, levados a nos questionar sobre as condições que determinam a produção e a natureza das obras históricas, ou seja, que temas elas privilegiam, de que maneira os abordam e como esses dados evoluíram através do tempo”. *Ibid.*, p. 2.

⁴⁸⁸ Ferro indica a razão desse fenômeno: “a intensa pressão da história que está se fazendo, ligada essencialmente à revolta dos povos colonizados, fez com que se percebesse que o discurso unificador sobre a história era um engodo; que a história <universal>, que era a expressão disso, não passava da transcrição de uma visão eurocêntrica do desenvolvimento das sociedades: que nada mudaria, [...]”. *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹¹ Ver *Ibid.*, p. 16.

mesma forma, secreta discursos, conforme pode ser depreendido a seguir nas palavras desse mesmo historiador:

*Assim, esteja ela a serviço do Estado, da Igreja, do Islão ou do Partido, essa História institucional é um discurso ativo sobre a História que está se fazendo; e, como a História, esse discurso necessariamente evolui, mudando com constância seu sistema de referências, sofrendo toda espécie de metamorfoses, aceitando modos diferentes de escrever. [...] a História institucional abordada até aqui baseia-se numa organização hierárquica de suas fontes, que é o reflexo de relações de poderes, reproduz a sua História, é a consciência do poder.*⁴⁹²

Cabe recordar que Ferro estabeleceu uma tipologia acerca dos silêncios da História. Esse historiador estabeleceu a distinção entre três modalidades de silêncio:

*Ligados ora às exigências da razão do Estado, de sua legitimidade, ora à identidade de uma sociedade e à imagem que ela quer dar de si mesma, esses silêncios jogam um véu pudico sobre alguns segredos de família – cada **instituição**, cada etnia, cada nação tem os seus.*⁴⁹³
[negrito meu]

Ferro estuda a primeira modalidade e afirma que “Os silêncios de primeiro tipo, ligados ao princípio de legitimação, podem ser encontrados [...] qualquer que seja a instância produtora de história”.⁴⁹⁴

Ele chama a atenção para o fato de que “Naturalmente, o silêncio é particularmente hermético em torno das origens da legitimidade, quer se trate de uma igreja, de uma dinastia, ou de um partido”.⁴⁹⁵ Além disso, coloca em evidência o papel da repetição desempenhado pela instituição: “[...] esses silêncios sobre as origens, assim como todos os silêncios ligados à legitimidade, são garantidos pela própria força das instituições”.⁴⁹⁶

Aqui, talvez possa ser sugerida a idéia de que o museu, funcionando na lógica da compaixão, silencia acerca da dominação exercida sobre a loucura, acerca do processo de medicalização que a caracterizou como doença mental e do uso da arte em terapia ocupacional coerente e assentada neste modelo que secreta produtos: as obras consideradas como sintoma de doença mental.

Retorno à análise do segundo tipo de silêncio identificado por Ferro:

Chamaremos de silêncio de segundo tipo aqueles que, com uma certa cumplicidade, são compartilhados com a sociedade, que, por vontade própria ou pela força, os interioriza. Dizem respeito, primeiramente, a todos os martírios coletivos que as guerras, cruzadas e outras djihads infligem aos derrotados; referem-se à repressão exercida pelos regimes de fé

⁴⁹² *Ibid.*, p. 23-24.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

*única, ou de raça eleita, quaisquer que sejam seu local de origem ou sua data de nascimento. Para estabelecer um inventário dos silêncios da História dominante sobre os excessos dessa natureza seria necessário um trabalho especial, onde diversas memórias seriam confrontadas.*⁴⁹⁷

Neste momento da argumentação cabe a reflexão sobre o esquecimento da eliminação física, através do massacre ou genocídio de cerca de 270.000 pacientes psiquiátricos durante a Segunda Guerra Mundial. Cabe lembrar que esse extermínio em massa, executado por médicos e profissionais de saúde, foi naturalizado e justificado por intermédio de uma exposição de obras de arte de doentes mentais ao lado de artistas de vanguarda modernista, notadamente os expressionistas, e de obras de crianças. Referi-me a esses fatos para mostrar a degeneração, conceito que é a pedra angular do edifício teórico da Psiquiatria o qual ilustra a deterioração do sistema nervoso central. Pois bem, essas obras foram oferecidas como espetáculo na exposição intitulada *Arte Degenerada* que foi exibida de 1937 a 1941.⁴⁹⁸

A recepção da exposição de arte no imaginário social europeu sob a tarja de arte degenerada legitimou a eliminação física dos doentes mentais. Na sua origem, a Psiquiatria, através da noção de degeneração, indicou causas orgânicas e outras tantas sociais para a etiologia da doença mental. Por que se esquecem que a arte domesticada pelo objetivo terapêutico, oferecida como recurso de tratamento médico-psiquiátrico, se assenta sobre o silêncio da loucura, sobre as violências e o desrespeito à singularidade de tantos?

Ferro lembra que os “pecados” costumam ser esquecidos:

*Tanto quanto o estado não gosta de confessar seus <pecados> [...] Ela [a História] se compraz em cantar seu sucesso muito mais do que seus erros ou fracassos: há aí todo um percurso do esquecimento.*⁴⁹⁹

Dentro dessa linha de argumentação se pode destacar que a Psiquiatria é a história de um fracasso: em silenciar a loucura; em tratar a doença mental; em promover a internação hospitalar como recurso terapêutico; em ocultar que existe uma contra-história que poreja em cada asilo psiquiátrico; história esta que está sendo construída no cotidiano de sofrimento.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁹⁸ Ver AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004, p. 87-88.

⁴⁹⁹ FERRO, Marc. *Op. cit.*, p. 39.

Tal qual diversos segmentos silenciados no decorrer da história, os psiquiatrizados também têm necessidade de construir uma contra-história, uma história proibida pela Psiquiatria, conforme chama a atenção Ferro com as seguintes palavras:

*Esse balbucio, esse silêncio não constituirão a primeira forma da contra-História? A dos povos de quem não se reconhece nem mesmo a existência. [...] essas características explicam a necessidade, tanto dos judeus como de outros povos, de construírem para si quer uma história, quer uma contra-história, quando as condições não lhes são propícias; ou seja, entre esses dois modos de História institucional, a fronteira pode deslocar-se.*⁵⁰⁰

Entende-se que esta iniciativa de construir uma contra-história seja o alimento das lutas de empoderamento do movimento de Reforma Psiquiátrica, como se pode deduzir da leitura da seguinte observação de Ferro: “Os povos a quem o vencedor negava todo direito à História foram os que mais resistiram à vulgata que lhes era imposta”.⁵⁰¹

Ocorre uma batalha em torno da narrativa, uma batalha em torno dos valores: “*Libertados, sua contra-História tornou-se História oficial, conservando alguns vestígios de suas origens. Em primeiro lugar, ela trava uma batalha em torno da narrativa*”.⁵⁰² E podem vir a criar instituições – museus – para contar esta contra-história, agora vitoriosa, ou seja, uma história oficial.⁵⁰³

A contra-história é a afirmação da história daqueles a quem o vencedor negava todo o direito à uma história. Nesse contexto o museu pode e deve ser usado como local privilegiado para veicular essa contra-história. Quem eram esses excluídos da história ou silenciados? A contra-história afirma a identidade, consolida e se alia a movimentos para divulgar vitórias de quem?

Ou seja, o museu é convocado a se alistar na luta política em prol dos setores marginalizados e oprimidos. Essa é uma das preocupações do movimento da Nova Museologia que critica o objeto – um documento/monumento – que funda o museu tradicional. Exemplo disso pode ser acompanhado na experiência do Smithsonian Institute, localizado em Washington D.C, que lançou as bases do Museu de Anacostia, em um subúrbio da cidade, onde foi efetuado o deslocamento do objeto

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Aqui ouço o eco das palavras de Regina Abreu que articula uma nova possibilidade do objeto museal se contrapor à história dos vencedores. ABREU, Regina. “Museus, patrimônios e diferenças culturais”. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário de Souza e SANTOS, MYRIAN Sepúlveda. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/Minc, 2007.

tradicional que constituía a coleção de obras do museu para uma coleção composta dos problemas da comunidade circundante do museu.⁵⁰⁴

Uma outra série de questões poderia ser a seguinte: qual será a lógica que prevalecerá nestas instituições de contra-história? Será uma do tipo da criação, da compaixão ou do controle? Além disso, qual é a característica desta luta no campo da saúde mental e qual a particularidade desta luta, se esta existe, no plano da arte?

Uma terceira ordem de complexidade advém do cuidado que se deve ter para que esta contra-história não seja capturada, controlada, manipulada pela “História oficial”.⁵⁰⁵

Lógica da compaixão e estética

Em um museu que funcione na lógica da compaixão, e que esteja localizado no campo psiquiátrico, a criação dos usuários dos serviços de saúde mental não é vista como arte e sim como sintoma de doença mental e serve, ao ser exibida, para ilustrar teorias evolucionistas, sendo encarada como arcaica (arquétipos, inconsciente, doença mental, inconsciente coletivo).⁵⁰⁶ Tal museu valida o modelo anátomo-clínico que funda a Psiquiatria disciplinar. Ela o legitima na medida em que usa o deciframento das obras criadas buscando, na história patológica pregressa e na história da doença atual, a explicação última para essa criação. Em consequência disso, a criação artística dos usuários dos serviços de saúde mental foram categorizadas como arte psicótica, arte psicopatológica, arte degenerada e imagem do inconsciente.⁵⁰⁷ Todas essas categorias estéticas são calcadas no modelo anátomo-patológico da doença mental e se constituem em uma atitude de, a partir do ponto de vista da ciência psiquiatria, rotular essa produção, inscrevendo-a na ciência estética com referenciais que a remetem à esfera do saber psiquiátrico.

Enfim, o que o museu que atue na lógica da compaixão monumentaliza não é a obra dos criadores de arte que estejam sendo expostas ou façam parte da coleção. O que se monumentaliza são: os feitos atribuídos ao fundador ou diretor do

⁵⁰⁴ Ver MARESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 103-104.

⁵⁰⁵ “O tipo de História que ele [os vencidos] secreta aparece ou reaparece toda vez que um grupo social, ou étnico, e até mesmo a instituição que o encarna, sente-se dominado, explorado, privado de História. Então ele ressuscita seus trabalhos e seus dias, e essa História é um projeto político, uma ação. No início ela é **controlada**, como a História dos vencedores, pelos detentores do projeto, e portanto também pode ser manipulada. Quando é História paralela, ela questiona a História institucional, apoiando-se em uma instituição rival”. [negrito meu] FERRO, Marc. *Op. cit.*, p. 44.

⁵⁰⁶ Ver AQUINO, Ricardo. *Op. cit.*, p. 84-86.

⁵⁰⁷ Ver AQUINO, Ricardo. “Manifesto do Museu Bispo do Rosário: o museu e a dobra na sociedade de controle”. In: *Jornal O Estado de Minas, Caderno Pensar*. Belo Horizonte, 16 de abril de 2005, p. 6.

museu; o realizador da oficina; o modelo médico psiquiátrico que iluminou o tratamento dos doentes; o achado científico que as obras criadas ilustram; o acerto da política adotada; os méritos do serviço; a discussão acerca do diagnóstico e o uso da arte na terapia.

Características da lógica da compaixão **Lógica da compaixão e suas variáveis**

1 – Produção/recepção de arte: pela ciência. Isso significa assumir a atitude de desde o momento de produção de um objeto artístico, por exemplo, em uma oficina de terapia ocupacional, promover a criação agenciada pelos princípios da ciência. Afeitos à ciência são aqueles princípios que repetem a lógica da ciência: do tratamento, da terapêutica, de extirpar os sintomas, de promover a saúde, de medicar, psiquiatrizar, interpretar, revelar o lado oculto da doença, de evidenciar a “verdade” da doença etc. Assim, nesta lógica da compaixão, desde a produção a arte está subjugada pela ciência. Funcionar na lógica da compaixão é produzir e fazer circular tais produtos, promovendo a sua recepção pelo viés da ciência. Quando ocorre a circulação e a recepção dessa criação, da mesma forma e dentro da mesma lógica, se enfatiza a recepção pela ciência. Esta, em decorrência, não é colocada como um objeto para ser apreciado esteticamente, mas sim para ser entendido “cientificamente”, com o acento colocado no deciframento do sentido último desta criação, de forma geral, remetido à doença do doente (e não artista) ou para os seus traços biográficos que teriam ensejado a criação de tal objeto. O olhar da estética que moldura a criação na lógica da compaixão é o da estética aristotélica que domina pela beleza, que visa produzir efeitos agradáveis e de recomposição da harmonia interna.

2 – Epistémê: A lógica da compaixão funciona em sintonia harmoniosa com a *epistémê* moderna, sustentando o historicismo e o deciframento que são característicos da Modernidade. No plano da psiquiatria, significa dizer que, se um museu opera na lógica da compaixão, dentro da *epistémê* moderna, este dispositivo reconhece a existência das classificações nosológicas psiquiátricas – centradas na doença – e a elas se submete. As obras exibidas levam em consideração a biografia psiquiátrica, com destaque para a doença daquele que criou as obras. De forma geral, essas obras foram criadas em oficinas com o objetivo de tratamento e a este objetivo e finalidade está submetida. A lógica da compaixão atua de forma decisiva no momento da produção dessa criação, de forma geral, submetida à ciência e aos

técnicos da razão, ou seja, com um olhar prevalente da ciência sobre a arte. No momento da recepção o olhar da compaixão também se afirma, remetendo esta criação ao mundo da psiquiatria.

3 – Tipo do mundo antigo: estrangeiro. De modo geral o criador de obras submetido à lógica da compaixão é visto como um Sujeito dotado de uma Identidade estável e abrangente: doente mental. Assim, o criador é visto como doente e não artista. Na condição de doente ele sofre de minoridade social e tutela por parte da razão e dos seus agentes do mundo psiquiátrico. Dessa mesma minoridade social vai padecer a sua criação, vista como sintoma de doença mental, logo como não-arte. Portanto, essa criação sofre da minoridade social, sem direito a direitos, tal qual o estrangeiro no mundo grego antigo.

4 – Tipo de história: monumental.

Lógica da criação e produção de subjetividades

O funcionamento na lógica da compaixão implica agenciamentos de constituição de subjetividades do **tipo sonâmbulo**, conforme a definição estabelecida no Capítulo 2.

Lógica da compaixão: um resumo

Segundo as variáveis:

1 – Produção/recepção de arte: pela ciência;

2 – *Epistémê*: moderna;

3 – Tipo do mundo antigo: estrangeiro;

4 – Tipo de história: monumental.

Segundo o modo de subjetivação:

Modo de subjetivação: sonâmbulo.

Parte D – Lógica do controle

A lógica do controle é aquela lógica que se contrapõe à lógica da criação. A lógica da compaixão também se contrapõe à lógica da criação. Procuro a seguir desenvolver as características e feitos da lógica do controle que justificam que a lógica da compaixão tenha sido dela distinguida.

Quando estudei as lógicas estabeleci um conjunto de variáveis entre elas e a produção/recepção da arte. Nesta parte da tese, vou analisar a produção em separado da recepção no caso da lógica do controle. No que se refere à produção da arte que seja acionada por algum dispositivo ou em alguma instituição, a ação da lógica do controle se revela pelo silenciamento da produção. Assim, nesse aspecto, a lógica do controle age cerceando a lógica da criação. Quando abordo o museu, a

lógica do controle está sempre presente interferindo no processo de criação. A lógica do controle atua também na esfera da recepção da arte. Tomo por base a dimensão da recepção da arte para estudar a lógica do controle.

Um museu é uma instituição que exerce tanto ações de produção quanto de recepção da arte. Em alguns a função de promover a recepção absorve a quase totalidade de suas ações ficando a produção em segundo plano. Em muitos museus a produção de arte é o aspecto mais evidente. De qualquer forma vou abordar com maior ênfase na dimensão recepção da arte para caracterizar a lógica do controle, ciente de que a produção da arte, por exemplo, na ação educativa, também está presente. Começo pela qualificação do modelo de história que é mais afeito à lógica do controle.

Lógica do controle e a história antiquário

A lógica do controle lança mão da história do tipo antiquário, enquanto aquela do indivíduo que preserva e venera. Nietzsche a definiu desta maneira:

*Assim, a história pertence em segundo lugar ao que preserva e venera, àquele que olha para trás com fidelidade e amor para o lugar de onde veio e onde se criou; por intermédio desta piedade, ele como que paga pouco a pouco, agradecido por sua existência. Conforme cuida, com mão muito precavida, do que ainda existe de antigo, busca preservar as condições sob as quais surgiu para aqueles que virão depois dele – e assim ele serve à vida.*⁵⁰⁸

A história antiquário empreende o elogio do primitivo e do homem tomado como ápice da evolução da vida:

*O diminuto e circunscrito, o esfacelado e obsoleto mantêm sua própria dignidade e inviolabilidade pelo fato de a alma preservadora e veneradora do homem antiquário se transportar para estas coisas e preparar aí um ninho pátrio. A história de sua cidade transforma-se, para ele, na história de si mesmo; ele compreende os muros, seu portão elevado, suas regras e regulamentos, as festas populares como um diário ilustrado de sua juventude e reencontra a si mesmo em tudo isto, sua força, sua aplicação, seu prazer, seu juízo, sua tolice e seus vícios. Aqui era possível viver, ele diz a si mesmo, pois viver era permitido; aqui, será possível viver, pois somos teimosos e não seremos derrubados da noite para o dia. Então, com o auxílio deste <nós>, ele lança o olhar para além da vida individual estranha e passageira e sente a si mesmo como o espírito da casa, as espécies, da cidade.*⁵⁰⁹

Na realidade, aquele sentido histórico-antiquário de veneração esconde o desprezo que deplora aquele subjugado.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 25.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 25-26.

⁵¹⁰ Ver Aforisma 333 em *Id.* (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 220-221 e Aforisma 229 em *Id.* (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 149-150 e os comentários de FOUCAULT, Michel. (1973). *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro: PUC, 1978, p. 15-17.

O modo antiquário de história redonda em uma concepção historicizante e evolucionista:

*[...] o contentamento da árvore com suas raízes, a felicidade de não se saber totalmente arbitrário e casual, mas de crescer a partir de um passado como a sua herança, o seu florescimento e fruto, sendo através daí desculpado, sim, mesmo justificado em sua existência – é isto que se designa agora propriamente como o sentido histórico apropriado.*⁵¹¹

Tal reflexão se apresenta, pois para Nietzsche no uso da história antiquário:

*Aqui se está sempre bem próximo de um perigo: enfim, tudo torna-se antigo e passado, mas continua no interior do campo de visão, é assumido por fim como igualmente venerável, enquanto tudo o que não vem ao encontro deste antigo como veneração, ou seja, o que é novo e o que devém, é recusado e hostilizado.*⁵¹²

E, na passagem seguinte, Nietzsche chama a atenção para os riscos da febre histórica. Penso que esta passagem da sua obra pode ser aplicada a um museu tomado pela história do tipo antiquário:

*Quando o sentido de um povo se enrijece desta forma, quando a história serve de tal modo à vida passada, quando o sentido histórico não conserva mais a vida, mas a mumifica: então a árvore morre de maneira nada natural, de cima para baixo, paulatinamente em direção às raízes – por fim, mesmo as raízes perecem junto. A história antiquária degenera-se justamente no instante em que a fresca vida do presente não a anima e entusiasma mais.*⁵¹³

Enquanto a história do tipo monumental se preocupa com o deciframento e a interpretação deste duplo do homem que marcam a *epistémê* da Modernidade, por sua vez, a história do tipo antiquário efetiva e centraliza no culto do passado se colocando em uma atitude que reconhecemos quando Nietzsche caracteriza os eruditos: “*E devora com prazer mesmo a poeira de minúcias bibliográficas*”.⁵¹⁴

Foucault resumiu o que seja, para Nietzsche, a história do tipo antiquário quando destacou: “*Tratava-se, então, de reconhecer continuidades nas quais se enraíza nosso presente: continuidade do solo, da língua, da cidade [...] ela [a história antiquário] corre o risco de prevenir toda criação em nome da lei da fidelidade*”.⁵¹⁵

Tradicionalmente, os museus podem ser distribuídos em três segmentos: museus de história social e política, museu de arte e museus de ciência, em

⁵¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003, p. 27.

⁵¹² *Ibid.*, p. 28.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹⁵ FOUCAULT, Michel. (1971). “Nietzsche, genealogia e história”. In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Marcelo Catan. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 35.

particular de antropologia ou história natural. Vou me deter, nesta demonstração, nos museus de história natural.

Um museu de história natural que funcione com a lógica do controle se ampara na história do tipo antiquário, ou seja, um museu da lógica do controle tende a ser um museu de eruditos dotados de um saber de natureza científica acerca do primitivo, documentada pela coleção, pois este indivíduo (= o museu) revela determinado interesse, assim expresso por Nietzsche em suas palavras a este respeito:

*Ela [a história antiquário] compreende a vida só para conservá-la, não gerá-la; por isto, ela sempre subestima o que devém porque não tem nenhum instinto para decifrá-lo – como o tem, por exemplo, a história monumental. Assim, impede a forte decisão pelo novo, paralisa o agente que sempre ferirá e precisará ferir enquanto agente uma piedade ou outra. O fato de que algo envelheceu dá agora ensejo à exigência de que ele precisa se tornar imortal.*⁵¹⁶

Os museus de história natural operam na lógica do controle quando sustentam a história como uma linha evolutiva do arcaico ao atual, do primitivo ao contemporâneo. A história é entendida como uma linha evolutiva, a ser universalmente seguida em uma espiral ascendente. Assim, a lógica do controle lança mão da história do tipo antiquário para preservar todas as manifestações humanas, do reino animal e da natureza como documentos, do arcaico, do primitivo, da animalidade. Assim, as práticas discursivas da lógica do controle remetem as provas deste universo nomeado arcaico a um espaço-tempo-discurso controlado, ao cercear a sua circulação e o seu reconhecimento do direito a uma existência na atualidade. As provas são validadas pela autenticidade do pertencimento ao passado e pela sustentação do primitivismo.⁵¹⁷

Sobre a lógica do controle que atua na produção de arte resta o silêncio ou o apagamento da criação. Isso na dimensão do triunfo do controle sobre a criação. Sobre a lógica do controle atuando na recepção, caberia estudar de perto como se dá a construção desta prática discursiva de controlar a livre circulação dos produtos

⁵¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Op. cit.*, p. 29.

⁵¹⁷ “O primitivismo é, hoje em dia, considerado como um conjunto de idéias relativamente recentes, aparecidas na Europa ocidental no século dezoito, o século das luzes, que coincidiu com o início de um período de expansão colonial européia sem precedentes. De fato, o colonialismo se encontra na origem das idéias sobre primitivismo. [...] [conhecido como] selvagem, o pólo dominado. Geograficamente, os pensadores europeus situavam o selvagem na África central e austral, nas Américas e na Oceania. Ao mesmo tempo, o ocidente, por sua vez, construiu a crença de possuir seus próprios primitivos: as populações camponesas, as crianças e os loucos”. RHODES, Colin. *Le primitivisme et l'art moderne*. Paris: Thames & Hudson, 1997, p. 7.

criados em outros contextos histórico, social e cultural, desqualificados enquanto primitivos.

Lógica do controle e primitivismo

Os produtos criados pelos segmentos populacionais qualificados como “primitivos” incorporados aos museus foram nomeados documentos comprobatórios desse primitivismo.⁵¹⁸ Foi o que se passou com a criação de natureza artística dos índios, dos doentes mentais, dos negros, das populações e culturas já desaparecidas. Ou seja, de todos aqueles que não convivem no horizonte do homem branco, racional, católico, adulto, que povoa as cidades européias industrializadas. Os objetos criados pelos índios e pelos negros ficaram localizados em museus etnográficos e de história natural enquanto os objetos criados pelos doentes mentais foram alojados nos gabinetes de curiosidades dos psiquiatras.⁵¹⁹ Esses objetos, mesmo com características estéticas e que emocionam por serem reconhecidamente dotados de beleza, mistério e fascínio, como qualquer obra de arte, não são tradicionalmente reconhecidos como Arte. Pois Arte, no seio da racionalidade atribuída ao ápice da história humana, é aquilo que produz a partir das questões colocadas no contexto da ciência história da Arte. Ou seja, se reconhece apenas uma Arte, a arte da norma culta, assim como a música “clássica” era a “única música”, aquela criada pela elite branca, racional, urbana, européia etc.

Em linhas gerais pode-se dizer que esses objetos, cada qual em seu contexto, foram criados pela lógica da criação que triunfou sobre a lógica do controle. No que diz respeito à recepção, de novo, distinguimos em ação a lógica do controle.

A lógica do controle opera na recepção destes objetos de arte, criados em contextos distintos, acionando a “Estética do controle”.⁵²⁰

⁵¹⁸ Sturtevant denomina essa fase de período museu da antropologia. STOCKING, George W. *Object and others: essays on museums and material culture*. History of Anthropology. Vol. 3. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, p. 3.

⁵¹⁹ Colin Rhodes chama a atenção para a função de controle exercida sobre os primitivos: “*O colonialismo criou a necessidade de descrever as populações periféricas, com seus meios e modo de vida, não para realmente conhecê-los, mas sim para os controlar*”. [negrito meu] RHODES, Colin. *Op. cit.*, p. 195. Sally Price, a partir de outros referenciais, apresenta a seguinte constatação: “*Pesquisas recentes, que aplicam a prática histórica e antropológica a materiais da África, Oceania e Américas, estão construindo um argumento convincente de que a reputação não-histórica das sociedades Primitivas é uma construção dos preconceitos culturais Ocidentais e das limitações da cultura Ocidental tradicional [...]*”. PRICE, Sally. (1991). *A arte primitiva em centros civilizados*. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 101.

⁵²⁰ As ideias e o conceito de estética do controle foram sistematizados em AQUINO, Ricardo e AQUINO, Rita. “*Estética do controle*”. Trabalho apresentado no Congresso DA PRECARIIDADE: XIII Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

Lógica do controle e estética do controle

O campo da arte conheceu na primeira metade do século XX o movimento denominado primitivismo.⁵²¹ O primitivismo na arte foi a iniciativa de positivar a criação daqueles denominados primitivos na escala social. O movimento do primitivismo acolheu a criação dos primitivos nos dispositivos do campo artístico, exibindo-os através da estética do controle.

Por exemplo, em um museu sob a égide da lógica do controle, localizado no campo psiquiátrico, a criação dos usuários dos serviços de saúde mental foi acolhida na Modernidade pelo movimento denominado primitivismo que positivou esse polo primitivo. Daí ser elevada à categoria estética a qualificação da criação destes usuários dos serviços de saúde mental, criação essa que fora rotulada no campo psiquiátrico como arte psicótica, arte psicopatológica, arte degenerada e imagem do inconsciente. Além disso, para recepcionar a criação artística dos doentes mentais, colocadas agora no mesmo patamar dos outros primitivos, a estética do controle inventou outras categorias estéticas, buscando, como disse, positivar o primitivismo desses segmentos da criação humana. Esta criação passou a ser também denominada de arte virgem, *art brüt*, *outsider art* e *folk art*.⁵²²

Lógica do controle é aquela que assume uma categorização da “estética do controle” lançando mão de uma de suas rotulações que se distribuem por dois segmentos. O primeiro é constituído por aquelas categorias originadas no campo da psiquiatria que reduzem a arte à condição de sintoma de doença mental e documento científico das teses da psiquiatria – arte psicótica, arte psicopatológica, arte degenerada e imagem do inconsciente –. O segundo segmento é composto por aquelas categorias originadas no campo artístico – *folk art*, *outsider art*, *art brüt*, arte virgem –. A estética do controle lança mão dessas categorias para consagrar e monumentalizar essas práticas disciplinares acionadas pela lógica de controle.

O seu discurso institucional é o de documentar e organizar em uma coleção os objetos que justificam a denominação escolhida. Na verdade, eles “esquecem” que a denominação escolhida é apenas o nome de uma coleção, a sua, organizada e exibida nessa determinada instituição. De certa forma estes museus também

⁵²¹ O livro de Colin Rhodes apresenta uma visão panorâmica do movimento primitivismo. RHODES, Colin. *Op. cit.*

⁵²² Acerca das categorias da estética do controle ver AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004, p. 106-120.

operam a invenção de tradições, promovem o esquecimento e cultuam os documentos monumentalizados.⁵²³

A lógica do controle é uma ação que preserva e venera. E bendiz o fato de se encontrar no topo da evolução da vida na terra: homem, macho, europeu, urbano, adulto, normal, saudável, heterossexual. O outros devem ser preservados pela história antiquário, história daqueles que quase chegaram à dimensão humana, mas que infelizmente são primitivos: na forma, no funcionamento, na mente, na doença que infantiliza, no arcaísmo da evolução humana, no arquétipo. São aqueles rubricados por “arte bruta” da era da pedra a ser lascada, que não chegou, lamentavelmente, a ser polida pela cultura.

Evidentemente estes produtos controlados em sua recepção através da estética do controle podem, somando-se a isso, serem “docilizados” pela lógica da compaixão que neste caso reforça a lógica do controle.

A estética do controle acionada pelo primitivismo no decorrer do século XX se apoiou na *epistémê* da Modernidade, com o historicismo e o deciframento. A etnologia reforçou o caráter de documentos acerca do “frescor das origens” de tais objetos. E a psicanálise exerceu o controle do monopólio da razão e do direito de ser a portadora do sentido último dessa criação, mormente no campo da psiquiatria.⁵²⁴

⁵²³ Price apresenta um conjunto de ações de controle exercidas sobre a criação dos primitivos: “*O controle das artes de outros povos, assumido pelo mundo Ocidental, dá-se em várias dimensões. Primeiro, como o ouvido na floresta, o olho discriminante do observador Ocidental é geralmente tratado como se fosse o único meio pelo qual um objeto etnográfico poderia ser alçado ao status de obra de arte; esta prerrogativa de definição é, por si só, extremamente poderosa. Em segundo lugar, colecionadores e museus seguem, em grande parte, suas próprias prioridades quando utilizam a tecnologia Ocidental para salvar a Arte Primitiva da extinção física; eles decidem sobre a vida ou a morte de objetos que foram confeccionados com materiais perecíveis, por pessoas cujas prioridades representam, para os Ocidentais, pouco mais que uma ingênua despreocupação relativa à necessidade de preservar sua herança para as gerações futuras. Em terceiro lugar, conhecedores Ocidentais atribuem a si mesmos a tarefa de interpretar o significado e a significância de objetos de arte produzidos por pessoas que, argumentam eles, estão menos equipadas para tal. Quarto, estes mesmos especialistas utilizam, a seu próprio critério, os consideráveis recursos financeiros e de comunicação ao seu dispor para conferir reconhecimento artístico internacional àqueles que são seus favoritos pessoais no mundo <anônimo> da produção artística do Terceiro Mundo. E, por fim, os membros do mundo Ocidental são aqueles que, mais uma vez, por seu acesso à riqueza material e à comunicação, estão, nas últimas décadas do século XX, assumindo a responsabilidade de determinar a natureza da produção artística em praticamente todos os cantos do mundo. Em resumo, os Ocidentais assumiram a responsabilidade da definição, conservação, interpretação, comercialização e existência futura das artes mundiais*”. PRICE, Sally. *Op. cit.*, p. 103.

⁵²⁴ Sugestivo deste compromisso de deciframento afeito à *epistémê* moderna é o subtítulo “A busca do latente” do livro *Psicanálise e arte*. Nesse livro a autora percorre os diversos autores do campo da psicanálise que se voltou para a arte. GIRON, Myrna Cicely Couto. *Psicanálise e arte: a busca do latente*. Porto Alegre: Rigol, 2007.

A atitude básica da estética do controle é sustentar o discurso acerca do Outro como um intruso, ou melhor, estrangeiro ao campo da arte.⁵²⁵ Na realidade, a atitude é a defesa do campo da arte da invasão dos bárbaros, dos estrangeiros que ameaçam o monopólio dos criadores da norma culta que eram, até então, reconhecidos como únicos e autênticos criadores, daí a sua ênfase na busca da autenticidade da criação da norma culta e da outra desqualificada. Decorre daí a analogia com a figura da *atmía*, enquanto uma condenação ao estrangeirismo, pela ameaça que representa ao classicismo.⁵²⁶

A condenação ao estrangeirismo pode ser acompanhada na formulação dos conceitos da estética do controle. Por exemplo, a noção de *art brut* foi criada em 1945 por Jean Dubuffet para designar a coleção de objetos em parte recolhidos em vários hospitais psiquiátricos de diversos países, em parte objetos feitos por não-frequentadores de hospitais psiquiátricos.⁵²⁷ Ele se referiu a essa noção em desacordo com a categorização originada no campo da psiquiatria, sustentando que era inconsistente a afirmação de que haveria uma arte dos doentes mentais, uma

⁵²⁵ Deixo de fora nesta tese a discussão acerca do *outsider* e do estrangeiro, assim como as pesquisas sobre os estigmas e preconceitos que recaem sobre tais indivíduos e outros tantos enquadrados como desviantes. Cabe citar o estudo seminal de Howard S. Becker (BECKER, Howard S. (1963). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.) fonte da qual partiu o antropólogo Gilberto Velho para o seu estudo acerca do desvio e da divergência (VELHO, Gilberto. “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social”. In: VELHO, Gilberto. (Org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.). A sociologia institucional desenvolvida por Erving Goffman, mais particularmente a sua noção de “instituição total” no qual nos apoiamos no Capítulo 1 para o estudo do modo de subjetivação asilar, noção estabelecida por André Milagres, tem a este respeito uma importante contribuição: GOFFMAN, Erving. (1963). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Tradução: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. Finamente lembro o estudo de Norbert Elias e John L. Scotson sobre a maneira como dada comunidade inglesa lida com o “estrangeiro” em que consta o “Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders” como introdução. In: ELIAS, NORBERT e SCOTSON, John L. (1965). *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução: Vera Ribeiro. Tradução do posfácio à edição alemã: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

⁵²⁶ Após o Renascimento o campo da Arte foi marcado pela polarização entre o que é arte e o que seria não-arte. Gombrich se refere a estas práticas discursivas como formas de exclusão. “*Não é por acaso, acredito, que os vários termos para os estilos não-clássicos (rococó, barroco e gótico) acabem por tornar-se termos de exclusão. Foi a tradição clássica da estética normativa que primeiro formulou algumas regras da arte – regras que são mais facilmente formuladas em sentido negativo, como um inventário de pecados a serem evitados*”. GOMBRICH, Ernst Hans Josef. (1966). “Norma e forma: as categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas”. In: *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. Tradução: Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 115. O que se evidencia é que as práticas de nomeação prevalentes se estruturavam em torno da rotulação como não-arte de uma série de iniciativas que vieram a se inscrever na História da Arte como o gótico, o rococó, o barroco e mais recentemente, o impressionismo. Todos em sua origem tidos e havidos como arte dos bárbaros, não-culta, enfim: não-arte.

⁵²⁷ Para o estudo da trajetória de Jean Dubuffet e da noção de arte bruta ver o livro de Lucienne Peiry, diretora do Museu D’Art Brut situado em Lausanne na Suíça, local onde se encontra guardada a coleção criada por Dubuffet: PEIRY, Lucienne. *L’art brut*. Paris: Flammarion, 1997.

arte psicopatológica, conforme o conceito inventado por Robert Volmat.⁵²⁸ A noção de Dubuffet abarca a criação dos doentes mentais ao lado de outros primitivos.⁵²⁹

⁵²⁸ Ver a carta escrita por Dubuffet (28/12/1952) e publicada em 1956 no livro *L'art psychopathologique* de Robert Volmat em DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome I. Paris: Gallimard, 1967, p. 512-513.

⁵²⁹ Cabe assinalar que Dubuffet, um pintor, com cerca de 40 anos descobre e começa a organizar a sua coleção de objetos. Depois dessa organização da criação, que começou em 1945, ele se entrega à busca de uma conceituação estética para caracterizar a sua criação, sob o rótulo de *art brut*. Este aspecto não passou despercebido ao sociólogo Pierre Bourdieu que formulou a teoria dos campos que ocupa posição central na sua construção teórica. O campo funciona como uma estrutura de mediação entre o individual e o social, entre a estrutura e a superestrutura. A sociedade pode ser vista como estruturada em certos campos, por exemplo, o político, o científico, o literário, o artístico. A idéia de campo é relacional. O campo possui um “capital comum” e o que se dá é uma disputa pela apropriação deste capital comum. No campo ocorre a disputa de capital e o que está em jogo é o poder simbólico, “é o poder sobre um uso particular de uma categoria particular de sinais, e deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social”. BOURDIEU, Pierre. (1989). *O poder simbólico*. 6. ed. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 72. Para Bourdieu o campo artístico foi criado com a emergência do contra-discurso inaugurado com o impressionismo de Manet, “o universo de produtores de obras de arte, deixando de funcionar como aparelho hierarquizado controlado por um corpo, institui-se pouco a pouco como campo de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística: ninguém pode, para o futuro, arvorar-se em detentor absoluto do nomos, mesmo que todos tenham pretensões a tal título” (*Idem*, p. 278). A questão do surgimento da pintura moderna ele desenvolve no texto “A institucionalização da anomia”. Em seu outro texto “Gênese histórica de uma estética pura” ele vai procurar responder a uma outra questão que diz respeito ao valor da obra e do artista: “O que é que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? O que é que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos num museu sejam obras de artes?” (*Idem*, p. 287). O que nos interessa é indicar a sua formulação de que a “invenção” da categoria de *art brut* consiste em uma afirmação de um discurso acerca dos possíveis, surgido no campo artístico constituído algumas décadas antes: “E, de fato, segundo uma lógica que encontrará seu limite com as produções reunidas sob o nome de arte bruta, espécie de arte natural, o Douanier Rousseau, como todos os <artistas ingênuos>, pintores de domingo nascidos da aposentadoria e das férias remuneradas, é literalmente criado pelo campo artístico. Criador criatura que é preciso produzir enquanto criador legítimo, sob a forma da personagem do Douanier Rousseau, para legitimar seu produto, ele oferece ao campo, sem o saber, uma oportunidade de realizar algumas das possibilidades que aí se encontravam objetivamente inscritas: <Se tivesse vivido 25 anos mais cedo, isto é, se em vez de morrer em 1910 tivesse morrido em 1884, antes da fundação do Salão dos Independentes, não teríamos sabido nada dele> Os críticos e os artistas não podem fazer chegar à existência pictórica esse <pintor> que não deve nada à história da pintura – e, que, como diz Dora Vallier, <beneficia-se de uma revolta estética que nem sequer vê> - a não ser aplicando-lhe um olhar histórico que o situa no espaço dos possíveis artísticos, evocando a seu respeito obras ou autores sem dúvida desconhecidos por ele e, em todo caso, profundamente estranho às suas intenções [...] Da mesma maneira, os <teóricos> da arte bruta não podem constituir as produções artísticas das crianças ou dos esquizofrênicos como uma forma limite da arte pela arte, por uma espécie de contra-senso absoluto, senão porque ignoram que elas só podem aparecer como tais para um olho produzido, como o deles, pelo campo artístico, logo, habitado pela história desse campo: é toda a história do campo artístico que determina (ou torna possível) a tentativa essencialmente contraditória e necessariamente condenada ao fracasso pelo qual visam constituir artistas contra a definição histórica do artista. Essa arte bruta, isto é, natural, não cultivada, exerce tal fascínio apenas na medida em que o ato criador do <descobridor> altamente cultivado que a faz existir como tal chega a esquecer-se e a se fazer esquecer (ao mesmo tempo em que se afirma como uma das formas supremas da liberdade <criadora>: assim constituída como arte sem artista, arte natural, surgida de um dom da natureza, ela proporciona o sentimento de uma necessidade miraculosa, à maneira de uma *Ilíada* escrita por um macaco datilógrafo, fornecendo desse modo sua justificação suprema à ideologia carismática do criador incriado. É significativo que os mais conseqüentes, portanto, os mais inconseqüentes, desses teóricos da cultura natural (Roger Cardinal, por exemplo), façam da ausência de toda relação com o campo artístico, e especialmente de todo aprendizado, o critério mais decisivo da vinculação à arte bruta (correspondendo completamente a esse critério apenas os pintores esquizofrênicos, e algumas personagens extraordinárias, como Scottie Wilson [...]). BOURDIEU, Pierre. (1992). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 277-278.

Eis a sua definição de arte bruta presente no seu texto-manifesto “*Art brüt préféré aux arts culturels*”:

*Aquela que foi executada por pessoas sem cultura artística, nas quais o mimetismo, contrariamente ao que se passa nos meios intelectuais, tem muito pouca ou nenhuma influência, de sorte que seus autores encontram tudo (temas, material, meios de transposição, ritmo, maneira de registro etc.) em si mesmo e não nos princípios da arte clássica ou da arte da moda. Nós assistimos então à manifestação da operação artística totalmente pura, bruta, reinventada em todas as suas fases pelo seu autor, a partir somente de seus próprios impulsos. Trata-se da arte onde então se manifesta exclusivamente a função da invenção, e não aquilo que comparece na arte cultural, que é a função do camaleão e do macaco.*⁵³⁰

Em 1968, o crítico de arte americano Gregg Blasdel utilizou o termo *grassroots art* para designar a arte bruta, no artigo intitulado “*Grassroots artists*” publicado na revista *Art in America*.⁵³¹ No decorrer do ano de 1971, Jean Dubuffet cunhou o termo “*art hors les normes*” para caracterizar as obras da coleção de Alain Bourbonnois.⁵³² Em 1982, Dubuffet batiza de Nova Invenção a “coleção anexa” por ele organizada.⁵³³

Essas novas definições decorrem do fato de que para Dubuffet com o advento da psicofarmacologia, a partir de 1952, não haveria mais arte bruta sendo criada nos hospitais psiquiátricos, pois a medicação reduziria a capacidade de o indivíduo criar arte. Além disso, Dubuffet desqualificava a produção de objetos de arte em oficinas de terapia ocupacional, pois sendo submetida aos princípios do tratamento não seria mais autenticamente arte bruta. Ou seja, para Dubuffet, a arte domesticada pela submissão à ciência (tratamento psiquiátrico), usada como ferramenta em estratégias de normalização, não leva à produção de arte, nem mesma de uma do tipo arte bruta. Assim, para Dubuffet, ao final das contas, arte bruta era o que estava exemplificado na sua coleção. A parte disso, a questão é a crítica às categorias estéticas que docilizavam a minoridade desses criadores no campo da saúde mental e que, no seu entendimento, dentro da perspectiva do primitivismo, deveria ser positivada.⁵³⁴

⁵³⁰ DUBUFFET, Jean. (1949). “L’art brüt préféré aux arts culturels”. In: *Op. cit.*, p. 201-202.

⁵³¹ *Catálogo da exposição Art brüt: collection de L’Aracine*. Realizada de 2 de fevereiro a 14 de julho de 1997 no Musée d’Art Moderne, Communauté Urbaine de Lille- Villeneuve d’Ascq e de 14 de novembro de 1997 a 28 de fevereiro de 1998 no Château de Villeneuve, Fondation E. Hugues, Vence, p.164.

⁵³² *Ibid.*, p.165.

⁵³³ *Ibid.*, p.165.

⁵³⁴ Na seguinte categorização da sua coleção de arte bruta, Dubuffet chama a atenção para a lógica da compaixão e para a estética do controle com a expressão “*categorias condescendentes*” neste texto com que encerra a sua produção teórica acerca da noção de arte bruta: “*Em nosso tempo como em outros, certas formas de expressão prevalecem; através da moda ou circunstâncias, certas formas de arte recebem atenção e consideração para a exclusão de todas as outras. Em última análise, estas formas de arte são bastante indevidamente consideradas*

Roger Cardinal ao traduzir em 1972 a noção de arte bruta para a língua inglesa, cunhou a expressão *outsider art*, título do seu livro.⁵³⁵ Há uma diferença entre arte bruta – que indica um estado de pureza⁵³⁶ em oposição ao domínio da lógica do mercado e da cultura da arte – e os termos *outsider art*, que sugere um estrangeirismo, geográfico, disciplinar, indicando uma origem de fora, de outros espaços. Ou seja, a expressão *outsider art* se assemelha, e poderia ser traduzida como algo semelhante à arte de forasteiro e, nos termos adotados nesta Tese, seria uma arte de estrangeiro.⁵³⁷ Por sua vez, arte bruta é uma designação de

*como as únicas justificáveis, as únicas possíveis. Assim, forja-se algo oco, num caminho doravante seguido por todos os artistas, que perdem a consciência de seu caráter especial e perdem de vista muitos outros caminhos admissíveis. Tão forte é o poder de atração desta rotina estreita que forma o domínio de arte cultural que produções provenientes de outros ramos não são sequer percebidas, como se fora uma espécie de ultra-som. Elas são lançadas em certas categorias condescendentes tais como arte para crianças, arte primitiva, a arte do insano que implica a noção bastante falsa de <maladroit>, ou mesmo de um monstruoso gaguejar no início de uma estrada que conduz à arte cultural. [...] A Coleção de Arte Bruta, iniciada em 1945, é composta por obras criadas por pessoas estranhas ao meio cultural e protegidas de suas influências. Os autores em sua maior parte tiveram um ensino rudimentar, em alguns outros casos – por exemplo, pela perda da memória ou por uma disposição mental discordante – conseguiram libertar-se do magnetismo cultural e redescobrir uma fecunda engenhosidade. Contrariamente à idéia clássica, acreditamos que as forças artísticas criativas, longe de ser privilégio de indivíduos excepcionais, abundam em toda a gente, mas, são normalmente confinadas, enfraquecidas ou disfarçadas devido às preocupações com a conformidade social e a deferência aos mitos recebidos”. Jean Dubuffet. (1967). “Place à l’incivisme”. In: *Op. cit.*, p. 453-454.*

⁵³⁵ RHODES, Colin. *L’art outsider: art brüt et création hors normes au XXème siècle*. Paris: Thames & Hudson, 2001, p. 7.

⁵³⁶ Vale registrar a este propósito que Dubuffet teria escolhido o termo *art brüt* em decorrência de pertencer a uma família de comerciantes de vinhos, portanto, familiarizado com certas nuances, ele buscou aproximar a noção de *art brüt* à pureza do champanhe em comparação com a do vinho. Esta acepção do termo não está presente no dicionário de Domingos Azevedo no qual se percebe que *brüt* possui um número expressivo de significados que podem ser tomados como depreciativos: bruto, estúpido, bronco, rústico, grosseiro, malcriado, tosco, inculco: “brüt, brüte [b r ü t; o t pronuncia-se sempre, no sing. e no pl.], adj. Bruto, estúpido, bronco. Fig. Bruto, rude, rústico, grosseiro, malcriado. Bruto, informe, tosco. Sucre brüt, açúcar mascavo, não purificado. Terrain brüt, terreno inculco. Du bois brüt, madeira que ainda não foi aparelhada. Hist. nat. Corps brüts, os corpos inorgânicos. Produit brüt, produto bruto, a totalidade do produto sem dedução das despesas. Recette brüte d’un spectacle, etc., receita bruta de um espetáculo, o produto das entradas. // Statue brüte, estátua apenas esboçada. Adv. Ce boucaut de sucre pèse brüt cent kilogrammes, esta barrica de açúcar tem o peso bruto de cem quilogramas, isto é, compreendendo a tara”. AZEVEDO, Domingos. “Art brüt”. (Verbete). In: *Grande dicionário francês-português*. 4. ed. Lisboa: Bertrand, 1952. A propósito da noção de *brüt* poder ser traduzida por inculco, essa acepção está presente em todos os dicionários que estabelecem o sentido de *brüt*, *folk* e *outsider*.

⁵³⁷ Pode-se ler a seguir a maneira como Roger Cardinal responde à sua indagação acerca dos *outsiders*: “*Quem são estes forasteiros que parecem tão despreocupados com os esplendores da Cidade Cultural? De onde eles vêm e o que podem estar pensando? Até conhecermos seu histórico, como devemos saber o que fazer deles? Eles não estão cadastrados nos registros da autoridade central. Eles não possuem qualificação oficial como artistas. Eles não assistiram às aulas, não adquiriram diplomas. Eles não são subvencionados nem mesmo reconhecidos. Eles parecem trabalhar por conta própria, para si próprios e por pura diversão. Eles não sabem nada das tendências e esnoações dos centros culturais com seus museus recobertos com bandeiras e elegantes galerias de arte contemporânea. Eles não trabalham por comissão, sem vínculos ou dívidas para com o establishment. Muitos são <forasteiros> da sociedade; todos preferem a regra da imaginação do que a crítica das autoridades. Privados dos elogios de que desfruta o artista profissional, os <forasteiros> criam seu trabalho num espírito de indiferença, se não simples ignorância para com o mundo público da arte. Instintivos e independentes, eles aparentam enfrentar o negócio da arte como se ele jamais houvesse existido antes deles surgirem. O que eles criam tem um frescor primário: é o produto de um autêntico impulso para criar e está livre de artifícios conscientes. Não tem nada a ver com dispositivos nem normas acadêmicas; tudo tem a ver*

estrangeirismo docilizada pelo elogio ao frescor das origens, a um estado de elevação antes da queda perpetrada pela impureza dos interesses dos homens. Penso que na noção de arte bruta a lógica da compaixão se soma à lógica do controle, de balde as críticas dirigidas por Dubuffet às “categorias condescendentes”. No caso da noção de *outsider* o que fica mais marcado é a estrangeiridade do criador: ele é alguém “de fora”, um forasteiro, esta criação é “de fora” e isto basta.⁵³⁸

Por sua vez, a noção de *folk art*⁵³⁹ marca a estrangeiridade referindo essa criação ao universo cultural e histórico de vida do criador: índio, negro, hospitalizado em instituição psiquiátrica. Assim *folk art* é a arte *folk* de um indivíduo *folk*. A tradução do termo *folk* para o termo folclore em português oferece algumas dificuldades, pois *folk* decorre não de uma intenção depreciativa, ao contrário, ela se inscreve na esteira do que se denomina “*affirmative action*”, uma ação positivada, ou uma ação afirmativa. Em uma palavra: *folk* nos EUA não corresponde exatamente a folclore no Brasil.⁵⁴⁰ Ação afirmativa é a concepção que embala a ação ou medida de

com paixão e fantasia”. CARDINAL, Roger. (1979) *apud* MAIZELS, John. *Raw vision: outsider art sourcebook*. Radlett: Raw Vision, 2003, p. 14-15.

⁵³⁸ “*Em contraste, [com a noção de folk art] o termo “arte do forasteiro” (outsider art) é mais sobre o artista do que sobre o trabalho e como tal pode providenciar expectativas mais precisas sobre o que é o trabalho. Seja por razões médicas ou econômicas estes artistas existem e criam por fora dos limites da cultura predominante. Assim, sua inspiração nasce de fontes alternativas e é filtrada de forma diferente daquela como esses mesmos estímulos são recebidos por alguém que vive em circunstâncias mais capacitadas ou habilitadas*”.

FENDELMAN, Helaine e KLECKNER, Susan. *Collecting American folk art*. New York: Random House, 2004, p. 12.

⁵³⁹ Uma das definições de *folk art* usada pelo museu de maior prestígio nos EUA nessa área, o American Folk Art Museum, localizado em Nova York é: “[...] *Caso das ferramentas utilitaristas, decorativas, recreativas ou cerimoniais do início do dia-a-dia da vida, os bens produzidos em fábrica ou arte de forasteiros, estas categorias da folk art americana refletem um povo tão diverso como os objetos em si. No entanto, esses objetos também compartilham uma ressonância de vinculação. Eles refletem a herança cultural comum, as tradições da comunidade e a importância duradoura de patriotismo, da religião, e cultura popular na vida americana*”. *Ibid.* Pode ver a seguir uma outra definição de *folk art*: “*folk art – termo utilizado para descrever a arte de culturas populares, especialmente as das zonas rurais e de comunidades étnicas minoritárias. Ela geralmente é praticada por pessoas que não tiveram formação formal e que utilizam processos artesanais locais. A decoração de objetos cotidianos é fortemente característica na arte folclórica, muitas vezes com motivos passados de geração para geração*”. s/n. “Folk art”. (Verbete). In: *World encyclopedia*. 2005. Disponível em: www.encyclopedia.com. Acesso em: 20 de agosto de 2009.

⁵⁴⁰ “*folk, s. povo; tribo; nação, raça; pl. (coloq.) família, parentes; (coloq.) gente, pessoas. II. a. popular; folclórico. Folk dance, s. dança folclórica. Folklore, s. folclore. Folklorist, s. folclorista. Folk music, s. música folclórica. Folk song, s. canção folclórica. Folksy, a. (coloq.) sociável, amigável. Folk tale, s. lenda ou conto popular. Folkway, s. cultura popular, modo de pensar e hábitos de um povo*”. AVERY, Catherine e HOUAISS, Antonio. “Folk”. (Verbete). In: *The new Appleton dictionary of the English and Portuguese languages*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc., s/d. A seguir apresento a definição de arte folclórica ou folk art: “*folk art - a arte funcional de um povo culturalmente homogêneo produzido por artistas sem treinamento formal. As formas de tais obras são geralmente desenvolvidas em uma tradição que é cortada ou tenuamente conectada à cultura contemporânea predominante. Arte folclórica, muitas vezes, envolve processos de artesanato, por exemplo, na América, tapeçaria e escultura de navios, cartazes, cartazes das lojas de charuto, e animais de carrossel. Pinturas na tradição do primitivismo também refletem a linguagem folclórica. Arte folclórica é geralmente nacionalista em seu caráter e expressa valores e aspirações de um grupo culturalmente unido. Muito da arte folclórica possui um tom desbastado frequentemente admirado e imitado por artistas sofisticados. Nas*

empoderamento. Assim, no seu nascedouro afirmar a condição *folk* consiste em colocar o acento na condição de minoria local (*local minority*) em uma atitude de afirmar o seu direito à existência. É algo que se assemelha a uma bandeira contra o preconceito.⁵⁴¹ Portanto, no meu entendimento a noção de *folk* se inscreve na mesma linha de orientação da noção de arte bruta, qual seja: a afirmação ou positivação do polo primitivo.⁵⁴²

obras da escola americana regionalista do séc. XX, tradições folclóricas e a corrente principal se mesclaram para formar um híbrido moderno de expressão. Dos vários museus dedicados a colecionar e a exibir a arte folclórica, o mais conhecido é, provavelmente, o American Folk Art Museum localizado em Nova York. s/n. “Folk” (Verbetes). In: *The Columbia encyclopedia*. 6. ed., s/n, 2008.

⁵⁴¹ Talvez decorra daí que nos EUA, *folk art* não corresponda exatamente a *outsider art*: “A arte folclórica americana é difícil de definir: para cada definição há pelo menos um exemplo contraditório. A folk art americana tem sido descrita como trabalho autodidata, não-acadêmico ou sem treinamento, em referência à produção desses artistas. Contudo jovens garotas em um colégio interno geralmente faziam trabalhos bordados e imagens em seda: artistas da caligrafia gótica eram muitas vezes professores e alguns materiais, tais como metais comuns e cerâmica, requeriam uma aprendizagem. A folk art americana tem sido descrita como feita à mão, resultado de um esforço individual, em vez de produção em massa. Uma categoria inteira de cata-ventos, uma das mais imediatamente reconhecíveis formas de arte folclórica americana, no entanto, era feito em uma fábrica, tal como foram alguns chamarizes e cartazes de lojas de charuto. A folk art americana foi também chamada de primitiva e ingênua, sugerindo que seu sucesso gráfico é primitivo e acidental. Seja pelo retrato itinerante, pela pintura de memória ou até mesmo pelos retalhos padronizados, o processo de criação desse trabalho está enraizado na tradição decorativa e na escolha que é primitiva ou ao acaso. Em contraste, [com a noção de folk art] o termo <arte do forasteiro> (*outsider art*) é mais sobre o artista do que sobre o trabalho e como tal pode providenciar expectativas mais precisas sobre o que é o trabalho. Seja por razões médicas ou econômicas estes artistas existem e criam por fora dos limites da cultura predominante. Assim, sua inspiração nasce de fontes alternativas e é filtrada de forma diferente daquela como esses mesmos estímulos são recebidos por alguém que vive em circunstâncias mais capacitadas ou habilitadas”. [negrito meu] FENDELMAN, Helaine e KLECKNER, Susan. *Collecting American folk art*. New York: Random House, 2004, p. 11-12.

⁵⁴² O campo definido como *folk art* nos EUA é atravessado por tensões. Nele se destacam duas tendências. Primeiro a que foi caracterizada acima que tem um viés etnográfico e a outra mais concernente à afirmação de uma arte popular, próxima ao artesanato, conforme pode ser acompanhado em BOYER, Paul S. “Arte folclórica e artesanato”. (Verbetes). In: *World Encyclopedia*. 2005. Disponível em: www.encyclopedia.com. Acesso em: 20 de agosto de 2009. “Arte folclórica e artesanato. As referências à <arte folclórica e artesanato> surgiram no início do século XX para descrever o trabalho manual tradicional que contrastava com modernos sistemas industriais de produção em massa. Significados divergentes do termo refletem visões alternativas da sociedade americana. Conforme utilizado no mundo da arte urbana, o termo refere-se a uma tradição americana enraizada nas fundações do homem branco, protestante, da Era Colonial e da época do início da república. Na década de 1920, curadores do mundo da arte e escritores começaram a descrever a arte folclórica como a pintura e escultura da era pré-industrial, muitas vezes executadas por artesãos anônimos. [...] Mesmo quando elementos do século XX começaram a ser chamados de arte folclórica pelos críticos do mundo da arte após a Segunda Guerra Mundial, os exemplos, freqüentemente, transmitiam a saudade de um passado pré-industrial. [...] O uso da arte folclórica pelo mundo da arte para enfatizar uma individualidade vernácula continuou na década de 80 [1980] como um movimento para estender a definição de arte folclórica à arte de <alguém de fora> (*outsider art*), das criações incomuns de pessoas que trabalham sem deferência à comunidade ou à convenções artísticas. [...] Entretanto, um conceito alternativo de arte folclórica e artesanato tinha se desdobrado já que sociólogos e folcloristas viam essas obras como evidências da diversidade regional e étnica da América do Norte e da persistência de variadas culturas folclóricas em uma época de modernização. Crescendo a partir de uma preocupação antropológica para com as artes e artesanato comunal de grupos aborígenes e de camponeses, esta interpretação enfatizou formas persistentes de vida social popular nas sociedades industrializadas que não necessariamente se misturavam à cultura dominante nacional. [...] Essa perseverante sub-cultura poderia ainda ser observada na vida contemporânea, ajudando a solidificar uma identidade comunitária, em vez de nacional. Aqueles que mantêm essa visão da arte folclórica e do artesanato enfatizam sua função de preservação da tradição comunal e transmissão de habilidades da vida cotidiana, em vez da ênfase estética e estilística característica da visão do mundo das artes. As visões opostas da arte

A produção *folk*, portanto, tem o valor de um retrato falado ou expresso na obra, no caso de arte, de uma época, tendo em consonância o valor da perspectiva histórica.

Anne Bowler desenvolve a ideia de a criação do campo estético da arte dos usuários dos serviços de saúde mental decorrer do seu caráter de autenticidade, ou seja, deste segmento ser uma autêntica criação fora do campo da cultura. Assim, o caráter de estranheza estaria no nascedouro do surgimento destas categorizações estéticas que gozariam da aura de autenticidade de ser de fora do mercado e da cultura burguesa:

*A arte do insano é construída como uma categoria estética por meio de um conjunto de discursos e práticas que levantam questão sobre a autenticidade: a arte do paciente de hospício é valorizada como uma arte "autêntica" através da qual o caráter "não-autêntico" da sociedade burguesa e da instituição moderna de arte é revelado. Livre de influências exteriores, livre dos efeitos contagiosos do mercado, o louco não visa lucro, nem prestígio. Portanto, o artista de hospício projeta uma aura de autenticidade sobre uma <avant-garde> cujo status auto-proclamado de <forasteiro> torna-se cada vez mais difícil de sustentar já que um gesto de vanguarda após outro foi absorvido pelo cânone modernista.*⁵⁴³

Lógica do controle e lógica da compaixão

A lógica do controle se coloca em uma atitude contrária à da lógica da criação, o seu triunfo é a ausência de criação. A lógica da compaixão também, e sob um outro modo se opõe à lógica da criação. Pela definição das categorias da estética do controle originadas no campo da psiquiatria percebe-se que esses produtos “artísticos”, de forma geral, foram criados no contexto de oficinas de tratamento pela arte. Nesse caso me refiro a essa produção artística enquanto uma “arte domesticada” pelas finalidades da ciência. De fato, na lógica da compaixão são criados objetos artísticos, porém esses objetos são criados a partir do ponto de vista da ciência, em contraposição ao da arte, desde o momento de sua criação. Assim, trata-se de criação e, nessa medida, uma resistência ao controle. Deste modo, em certo nível, a lógica da compaixão é uma resistência à lógica do controle, mas ao mesmo tempo é uma resistência à lógica da criação. A lógica do controle se contrapõe também à lógica da compaixão, buscando inibir essa criação que, no caso da compaixão, se dá através da “arte domesticada”.

folclórica e artesanato, especialmente, entraram em conflito durante o debate de 1920 sobre restrições à imigração”.

⁵⁴³ BOWLER, Anne E. “Asylum art: the social construction of an aesthetic category”. In: ZOLBERG, Vera L. e CHERBO, Joni Maya. (Eds.). *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997, p. 29.

Quando os criadores produzem fora do campo artístico, fora da norma culta da cultura artística, em decorrência de circunstâncias de vida, do pertencimento a certos grupos sociais, do estado de alienação mental, de se encontrar preso em alguma instituição, trata-se, no momento de criação, de uma afirmação da lógica da criação que triunfou sobre a lógica do controle. Quando estes objetos dos criadores autodidatas, ou da norma popular chegam aos dispositivos do campo artístico, a recepção desta criação sofre a interferência da lógica do controle, e pode ser rotulada pelas categorias da estética do controle. Da mesma forma, esta produção pode ser submetida à lógica da compaixão e à sua recepção “docilizada”.

Quando a produção dos criadores do campo da saúde mental ocorre nos espaços destinados ao tratamento, ela se encontra submetida à lógica da compaixão prevalente nesse campo social, e tal criação é mediada pela ciência em seu estado de nascimento. Quando a criação ocorre nesses contextos é sinal que a lógica da compaixão triunfou sobre a lógica da criação e também sobre a lógica do controle. Já a recepção no campo da saúde mental, se dá mediada pela lógica do controle e pela lógica da compaixão, através das noções da estética do controle, formuladas no campo da psiquiatria ao lado daquelas forjadas no campo artístico.

Características da lógica do controle Lógica do controle e suas variáveis

1 – Produção/recepção de arte: pela ciência. Há que se abordar a produção e a recepção.

No que se refere à produção, há que ressaltar que a lógica do controle se constitui em uma força que atua em um sentido contrário ao da criação. Ela redonda, quando prevalece, na ausência da criação artística. A relação entre criação e controle decorre do fato de a criação ser uma atitude de resistência ao controle. A lógica da criação resiste ao controle criando.

No que se refere à recepção, há que ressaltar que, quando a criação se dá em espaços fora do campo artístico, a criação dos objetos comprova que a lógica da criação triunfou sobre a lógica do controle. Assim, foram criados alguns objetos estéticos. Quando estes objetos chegam ao campo artístico, a sua recepção é mediada pela lógica do controle. No caso da noção de arte bruta, por exemplo, por definição, como vimos, ela é constituída por criadores “brutos” que criaram sem as injunções do campo artístico, sem cultura artística. O fato de ter havido criação exprime que a lógica da criação triunfou sobre a lógica do controle. Mas no momento

da recepção no campo artístico, a lógica do controle triunfa sobre a lógica da criação, e os princípios da ciência, no caso, da estética, prevalecem. É quando triunfam e se exercem os efeitos da “Estética do controle” através da rotulação desta produção enquanto sintoma de doença mental – arte psicótica, degenerada, psicopatológica, imagem do inconsciente –, tal qual a herança recebida da psiquiatria e, por outro lado, com a afirmação das noções de *art brut*, *outsider*, *virgem* e *folk art*.

Os produtos gerados na lógica da compaixão sofrem os efeitos do controle na produção, e a lógica da compaixão pode se somar à lógica do controle quando da recepção. A atuação da lógica da compaixão não exclui a ação simultânea e na mesma direção da lógica do controle.

2 – Épistémê: A lógica do controle funciona na *épistémê* moderna sustentando o historicismo e o deciframento que são característicos da Modernidade. No plano da ciência estética, da vertente aristotélica, significa dizer que a lógica do controle sistematiza categorias no que denominei “Estética do controle” para rotular a criação originada do campo da psiquiatria ou de determinados grupos sociais para caracterizá-la como não-arte e o seu criador um não-artista.

3 – Tipo do mundo antigo: *atmía*.

Quando um cidadão no mundo grego cometia alguma falta contra a ordem religiosa estabelecida ele podia ser condenado à *atmía*, uma perda dos direitos de cidadão.

As categorias da estética do controle marcam com um selo de origem a frequência a algum dispositivo psiquiátrico ou o pertencimento a um dado grupo sociocultural, e com isso imprime um caráter de não-arte, enfim, condena ao estrangeirismo.

A condenação à *atmía* diz respeito ao fato de que um museu, ou a estética do controle no campo artístico, ou algum especialista em arte conhecedor da biografia do artista, ou do fato de que ele frequentou ou teve alguma passagem por instituição psiquiátrica ou por ter recebido um dos seus diagnósticos, condenar este criador, em decorrência de tal conhecimento, a não ser reconhecido como um criador (=cidadão) e sim como doente mental. Segundo essa ótica, enquanto doente mental ele não cria Arte (com A maiúsculo) e sim um tipo específico de arte (com a minúsculo); uma sub-arte, uma arte adjetivada, logo, ele é um estrangeiro ao mundo da arte. Da

mesma forma, no caso da noção de *folk art*, a criação de diversos grupos sociais é colocada na categoria de *folk art*, como se a arte nesses grupos não fosse um ato de criação realizada por um indivíduo.

4 – Tipo de história: antiquário.

Lógica do controle e produção de subjetividades

O funcionamento na lógica do controle implica agenciamentos de constituição de subjetividades do **tipo tímido**, conforme a definição estabelecida no Capítulo 2.

Lógica do controle: um resumo

Segundo as variáveis:

1 – Produção/recepção de arte: pela ciência;

2 – *Epistémê*: moderna;

3 – Tipo do mundo antigo: *atmía*;

4 – Tipo de história: antiquário.

Segundo o modo de subjetivação:

Modo de subjetivação: tímido.

Capítulo 5: A política do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea

“Se o louco passar a se expressar artisticamente, ele estará nesse momento não sendo louco. Estará sendo artista”.⁵⁴⁴

Renato Pompeu

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea vai ser estudado neste capítulo como exemplo de dispositivo no qual a política está colocada em função da lógica da criação. A sua organização e os princípios que orientam a sua prática visam amplificar a lógica da criação. Como vimos, a lógica da criação é aquela caracterizada segundo as variáveis: 1 – Produção/recepção de arte: pela arte; 2 – *Épistémê*: contemporânea; 3 – Tipo do mundo antigo: cidadão; 4 – Tipo de história: a-histórico. O funcionamento baseado na lógica da criação tende a produzir subjetividades do tipo inventivo.

Com isso retorno ao ponto inicial dessa tese e ao funcionamento do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário. No Capítulo 2, a partir do exemplo da trajetória desse artista foi construído o modo de subjetivação inventivo; por sua vez, a reflexão acerca da sua trajetória norteou a construção do museu. Vou apresentar o conceito do museu,⁵⁴⁵ com o qual trabalho, a sua organização (Escola Livre de Artes Visuais e criação educativa), os conceitos de visita inventada e curadoria instantânea. Para apresentar a política do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e a sua organização começo pela raiz: a trajetória de Arthur Bispo do Rosário. Falar da sua obra é falar de arte contemporânea.

Parte A – Arthur Bispo do Rosário e a arte contemporânea⁵⁴⁶

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se define como “arte contemporânea”, não apenas porque a coleção de obras de Arthur Bispo do Rosário, como veremos, é reconhecida como arte contemporânea. Porém, a caracterização “arte contemporânea”, incorporada ao nome do museu, significa antes de tudo, até mesmo do fato de a obra de Arthur Bispo do Rosário ser de arte contemporânea, a vontade e o compromisso do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea funcionar na *epistémê* contemporânea. Cabe lembrar de início, segundo Arthur Danto, o momento de reconhecimento da arte contemporânea: “*Em todo caso, a*

⁵⁴⁴ POMPEU, Renato. *Memórias da loucura*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983, p. 60.

⁵⁴⁵ O conceito do museu foi inicialmente formulado em: AQUINO, Ricardo. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

⁵⁴⁶ As ideias desenvolvidas nesse item foram inicialmente sistematizadas em AQUINO, Ricardo. “*A quarta epistémê ilustrada na obra de Bispo do Rosário*”. Trabalho apresentado no XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro da História da Arte. Rio de Janeiro, 2008.

distinção entre o moderno e o contemporâneo não se fez clara até meados das décadas de 1970 e 1980.⁵⁴⁷

A arte contemporânea é o segmento da arte que se afirma no contexto da crise das narrativas prevalente na arte moderna, ultrapassando o historicismo e o deciframento inerentes à *epistémê* da Modernidade. Michael Archer chama a atenção para o fato de que o modernismo ainda se achava preso ao historicismo e ao desenvolvimento da ciência, pois se definia pela presença de

[...] *três elementos inter-relacionados: um forte senso do progresso histórico na área econômica, política e social, um status quo acadêmico contra o qual se devia operar e os frutos de um considerável avanço tecnológico*.⁵⁴⁸

A arte contemporânea se inscreve na racionalidade contemporânea definida como a resignificação das três *epistémês* anteriores: semelhança, representação e historicismo que não são eliminadas ou apagadas.⁵⁴⁹

Clement Greenberg estabeleceu a narrativa modernista no campo da arte em contraponto com a do Renascimento. Para ele, “*A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte*”.⁵⁵⁰ Com isso, para Greenberg, “*O modernismo, tornou a pintura mais consciente de si mesma*”.⁵⁵¹

Danto comenta acerca deste aspecto: “*Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto*”.⁵⁵²

Greenberg sistematizou a essência do modernismo:

[...] *reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou*.⁵⁵³

⁵⁴⁷ DANTO, Arthur. (1997). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP/Odysseus, 2006, p. 14.

⁵⁴⁸ ARCHER, Michael. (1999). *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 153.

⁵⁴⁹ A *epistémê* contemporânea foi estudada no Capítulo 3.

⁵⁵⁰ GREENBERG, Clement. (1960). “Pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília de Mello. (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997, p.102.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁵² DANTO, Arthur. *Op. cit.*, p. 9.

⁵⁵³ GREENBERG, Clement. *Op. cit.*, p. 101.

Danto distinguiu a arte contemporânea da moderna, sendo a primeira uma arte localizada no contexto que surgiu após o predomínio do historicismo:

Mas como a história da arte evoluiu internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais vista em toda a história da arte - creio eu. Da mesma forma que a <moderna> veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas a arte recente, <contemporânea> passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. Em meu ponto de vista, além do mais, designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos.⁵⁵⁴

Assim, grosso modo, a *epistémê* da Modernidade foi o contexto no qual surgiu a arte moderna em contraponto com a arte realista e naturalista que brota no contexto da semelhança entre palavra e coisa, entre vida e natureza, entre o homem e Deus. A arte contemporânea, por sua vez, surgiu no contexto da *epistémê* contemporânea. Um museu ou dispositivo que atue em sintonia com a lógica da criação funciona na *epistémê* contemporânea. Por isso interessa correlacionar a obra de Arthur Bispo do Rosário com a *epistémê* contemporânea.

Arthur Bispo do Rosário pode ser reconhecido no Brasil como um dos grandes artistas da arte contemporânea. No contexto em que a arte contemporânea alcançou o seu reconhecimento, exatamente no ano do seu falecimento (1989), veio à luz o conjunto da sua obra composta por 802 trabalhos, fruto de cerca de 50 anos de produção.

Além de ser uma obra já pronta, conhecida através de exposições em conjunto e de uma só vez após a morte do artista, a obra de Arthur Bispo do Rosário reúne todas as características da arte contemporânea. Mais ainda, ela reúne as características que, no meu entendimento, ilustram a racionalidade contemporânea.

Para sustentar tal afirmativa, divido a obra do artista arbitrariamente em três segmentos, cada um deles a ilustrar uma das *epistémês* anteriores: 1) as miniaturas: da semelhança; 2) as vitrines e acúmulos: da representação; e 3) os estandartes: da historicidade. Esses segmentos, ao lado da obra em seu conjunto alinhada com a atitude do criador, ilustram a *epistémê* contemporânea.

1º Segmento – As miniaturas e a *epistémê* da semelhança

Arthur Bispo do Rosário realizou uma grande Obra, uma única obra habitada por ele no local de criação. Trata-se da catalogação do universo, um mapa do tamanho do mundo. Catalogar era nomear para não permitir que essas coisas caíssem no esquecimento, tal como se ocupavam as musas na Odisseia de

⁵⁵⁴ DANTO, Arthur. *Op. cit.*, p. 12-13.

Ulisses.⁵⁵⁵ Nessa atividade, ele pode ser assemelhado a um mestre *griot* da cultura iorubá, de tradição oral, a exprimir plasticamente as suas narrativas.⁵⁵⁶

Arthur Bispo do Rosário criou um mapa do tamanho do mundo, encaixando-se naquilo que, segundo Michel Foucault, caracteriza a *epistémê* da semelhança: “*epistémê do renascimento formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único*”.⁵⁵⁷

Na prosa do mundo, até o fim do século XVI, a semelhança:

[...] *desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental [...] A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber – se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo.*⁵⁵⁸

Nas palavras de Foucault, acerca da *epistémê* do Renascimento: “*Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas*”.⁵⁵⁹ Foi um período em que no campo da arte predominava a pintura.⁵⁶⁰

Arthur Bispo do Rosário criou uma série de objetos que são feitos à semelhança dos objetos reais. O crítico de arte Frederico de Moraes deu a este segmento, dotado de tal originalidade, a denominação exclusiva de ORFA – Objetos Recobertos com Fio Azul –.⁵⁶¹ São objetos semelhantes àqueles encontrados na realidade que, para Marta Dantas, o artista mumificava, capturando-os e mantendo-os vivos.⁵⁶²

2º Segmento – As vitrines e acúmulos e a *epistémê* da representação

O segundo segmento diz respeito aos quadros que Arthur Bispo do Rosário organizou a partir de representações constituídas por relações de identidade e

⁵⁵⁵ AQUINO, Ricardo. “Arthur Bispo do Rosário: artista”. In: *Catálogo da exposição Arthur Bispo do Rosário no Musée Jeu du Paume*. Paris, 2003.

⁵⁵⁶ AQUINO, Ricardo. “Esquecimento do esquecimento”. In: ARAÚJO, Emanuel. (Org.). *Catálogo da exposição Para nunca esquecer: negras memórias, memórias de negros: o imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a herança da escravidão*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

⁵⁵⁷ FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 50.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶⁰ O lugar de destaque que a pintura ocupava nas artes românticas, ou de matiz cristão, me sugere a ideia de lançar mão de uma imagem para ilustrar a *epistémê* do Renascimento. Trata-se da pintura do teto da Capela Sistina realizada pelo pintor florentino Miguel Ângelo Buonarroti (1475-1564) durante os anos de 1508-1512. No ponto central da abóbada se encontra o detalhe que dá o eixo de toda a criação da capela: o toque da ponta dos dedos entre o humano e o divino. É a marca da criação, à imagem e semelhança, de toda a vida, de toda a natureza, do homem, de todas as coisas. É a palavra-divina – que estabelece a relação com as coisas, todas elas assemelhadas.

⁵⁶¹ DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a estética do delírio*. Tese de doutorado em Sociologia. Araraquara: Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2002, p. 200.

⁵⁶² Ver *Ibid.*, p. 119-124.

diferenças. Estes quadros – representações da realidade – são organizados pela reunião de um conjunto de objetos acumulados lado a lado em grandes vitrines.

A *epistémê* clássica é da ordem da horizontalidade; da organização de quadros de identidade e semelhança. Para Foucault a *epistémê* clássica se baseia na representação e implica na classificação de todas as coisas segundo os princípios da ordem e da medida. Acerca da classificação que o pensamento clássico instaura, ele destaca:

[...] *é o pensamento clássico excluindo a semelhança como experiência fundamental e forma primeira do saber, denunciando nela um misto confuso que cumpre analisar em termos de identidade e de diferenças, de medida e de ordem.*⁵⁶³

Foucault encontra e ilustra no quadro de Diego Velázquez (1599-1660), pintor espanhol, intitulado *Las Meninas*, pintado em 1656, “a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre”.⁵⁶⁴

3º Segmento – Os estandartes e a *epistémê* do historicismo

Um terceiro segmento que diz respeito à *epistémê* moderna, baseada no historicismo e no deciframento, pode ser recortado com seus estandartes e bordados.⁵⁶⁵ Em alguns desses bordados reconhecem-se narrativas explicativas, históricas, bem como outros objetos se revelam tão enigmáticos que ensejam a motivação de decifrá-los.

A modernidade, para Foucault, opera o deslocamento da horizontalidade do saber da representação para a verticalidade do saber da decifração; ou seja, de uma relação horizontal para uma vertical; de uma relação superficial para uma de aprofundamento, de mergulho nesta região de sombra.⁵⁶⁶

A *epistémê* clássica é da ordem da horizontalidade; da organização de quadros de identidade e semelhança; por sua vez, a *epistémê* moderna é da ordem da verticalidade; da afirmação de uma força oculta: a questão é buscar uma origem, estabelecer os nexos de causalidade e organizar as empiricidades na História. A psicanálise e a etnologia atravessam todo o pensamento moderno.⁵⁶⁷

A Obra e a atitude do artista

Destaco o fato de que alguns conjuntos recortados da totalidade da obra de Arthur Bispo do Rosário podem ser usados como ilustração do espelhamento dos

⁵⁶³ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶⁵ Estudei a *epistémê* moderna em comparação com a clássica no Capítulo 3.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 266-267.

⁵⁶⁷ Sugiro ilustrar a *epistémê* moderna com uma pintura, de 1907, de Pablo Picasso (1881-1973), intitulada *Les demoiselles d'Avignon*.

três campos epistemológicos – semelhança, representação, historicidade – estudados por Foucault. Mais do que isso, esses campos coexistem entre si; não há uma relação de superação, não há preocupação de ruptura ou ultrapassagem de um pelo outro. Nisso a sua obra exprime e permite visualizar a *epistémê* configurada no pensamento contemporâneo que resulta das *epistémês* anteriores – semelhança, representação e historicidade –, recombinações.

No que diz respeito à arte contemporânea e à relação que esta estabelece com a arte moderna e com a naturalista, Danto afirma:

*A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada.*⁵⁶⁸

Arthur Bispo do Rosário realizou o que pode ser denominado de poética do inventário, da forma e do gesto. Ele nunca colocou nomes em suas obras nem tampouco as datou ou assinou.

As condições de vida e de trabalho do artista me sugerem a ideia de uma grande instalação em que suas obras se inseriam em um conjunto, no qual muitas delas não teriam uma existência individualizada ou quiçá reconhecida como “autônoma”. A sua obra é uma Obra; a sua vida é a sua Obra, uma única obra singular, atravessada por referências biográficas: “No dia 22 de dezembro de 1938. *Eu vim*”; “*Preciso destas palavras. Escrita*”.⁵⁶⁹

Ele ocupou um conjunto de celas fortes da Colônia Juliano Moreira – o seu ateliê – local onde criava e morava; ou seja, viveu entre e circulou por sua Obra.

Quero enfatizar com isso que foi o olhar do crítico de arte, do curador e da equipe do Museu, na ocasião, quem “batizou” a obra de nosso artista, quem se empenhou no combate para a sua validação como arte; quem a consagrou no campo artístico; mas também quem a decompôs, fato este justificado como um esforço para a sua preservação: de uma instalação - uma Obra - para 802 obras.

⁵⁶⁸ DANTO, Arthur. *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁶⁹ O entendimento da obra de Arthur Bispo do Rosário ser uma grande e única Obra foi desenvolvida em AQUINO, Ricardo. “Do pitoresco ao pontual: uma fotobiografia”. In: LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: s/n, 2006.

A Obra de Arthur Bispo do Rosário engloba distintos movimentos e tendências da arte do século XX, entre elas, duas tendências que atravessam a cena da arte contemporânea: conceitual e performática.

Uma obra conceitual é aquela que pode ser reconhecida como sendo análoga à linguagem. A mais antiga é a de René Magritte: *A traição das imagens*, de 1929, contendo a figura de um cachimbo e abaixo estando escrito: Isto não é um cachimbo.

Assim, a arte conceitual é aquela definida nas palavras de Sol Le Witt:

*Em arte conceitual, a idéia ou conceito é o mais importante aspecto da obra (...) o planejamento e as decisões são um a priori, sendo a execução propriamente dita do objeto, uma questão superficial. A idéia é a força motora que realiza o fazer artístico.*⁵⁷⁰

Arthur Bispo do Rosário preenche, a contento, o que Joseph Kosuth prescreveu: “A <condição artística> da arte é um estado conceitual”. Esta afirmação foi confirmada por Lawrence Weiner, para quem: “Sem linguagem não existe arte”.⁵⁷¹

Para ilustrar esta ideia do seu caráter conceitual remeto à obra *Uma e três cadeiras* de Joseph Kosuth, de 1965. Essa obra é composta por um conceito que a atravessa: o ser cadeira. Ela se compõe de três elementos: uma cadeira de dobrar, de um tipo bastante comum + uma fotografia da cadeira, em tamanho natural + a definição, transcrita de um dicionário, do vocábulo cadeira. Essa obra, nas palavras de Roberta Smith “é uma progressão do real para o ideal que cobre as possibilidades básicas do <ser cadeira>”.⁵⁷²

A obra de Kosuth faz reverberar o diagrama concebido por Platão, que ainda revela seus efeitos na Modernidade. O plano das ideias, presente no mundo das almas; o equivalente no plano material mundano: o objeto cadeira; e, a *mimesis*, o segundo grau de afastamento, a cópia da cópia, no caso, uma fotografia.

Essa obra emblemática da criação conceitual, vanguarda da arte modernista, pode servir como eixo de apresentação da obra de Arthur Bispo do Rosário. Uma visualização de sua Obra implicaria um esquema consideravelmente mais complexo, visto que se destaca um quarto elemento que seria a presença do próprio artista ao

⁵⁷⁰ LE WITT, Sol. “Paragraphs on conceptual Art”. In: *Artforum*, 1967, p. 81.

⁵⁷¹ Ver essas afirmações e os comentários da autora em SMITH, Roberta. (1980). “Arte conceitual”. In: STANGOS, Nikos. (Org.). (1974). *Conceitos da arte moderna*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 200.

⁵⁷² SMITH, Roberta. *Op. cit.*, p. 188.

lado da Obra, bem como dos objetos recolhidos e organizados e da “escritura” dessa Obra.

Na verdade, se poderia supor um esquema mais complexo ainda, pois se veria o conjunto de todas as suas obras, ordenadas, ao lado do caos e do esforço de catalogação: a medida e a vertigem. Isso com a presença de inúmeros textos, a escritura dessa obra ao lado de objetos recolhidos, ORFAS criados por semelhança, objetos representados e catalogados em quadros e vitrines, estandartes com narrativas históricas, miniaturas e brinquedos, o mundo dos adultos e aquele outro infantil, bordados enigmáticos, obras iniciadas, esboços, arcabouços e estudos. Essas obras estariam organizadas em torno de um eixo central: o artista. Este se apresentaria vestido com as suas obras, empunhando com “mil mãos” todas as obras e portando um caderno no qual registrava tudo.

A sua Obra é vida, é movimento, ela não representa; ela é; o artista fazia parte da “exibição da obra”. A sua Obra é uma grande instalação, composta por inúmeros objetos, ou obras conceituais, ordenadas, organizadas e espalhadas; com o artista performaticamente vestindo, ostentando, circulando por e entre, colocando a sua obra em movimento; enfim, atuando nela a sua vida.

O ponto aonde quero chegar é a afirmação de que a sua Obra passa por um esquema mais complexo do que aquele do mundo platônico. O corpo está presente; o artista atua a sua obra enquanto a cria; o visitante fazia parte da obra quando o visitava em seu ateliê; quando recebido à porta com a pergunta-senha: qual a cor da minha aura? Nesse momento se interagem a criatura e o criador: o visitante passa a ser incorporado na obra. As respostas dadas eram escritas, bordadas, mumificadas e incorporadas em outras tantas obras em processo de construção.

Por todos esses aspectos sustenta-se que a sua obra é conceitual e performática. Por conta disso e dos procedimentos estéticos adotados pelo artista para assemelhar, representar, historicizar: recobrir, mumificar, miniaturizar, catalogar, saturar, acumular, ordenar, compor – sobre o que não vamos nos deter –, ela encerra uma forte carga de contemporaneidade.

A arte performática, ao lado do conceitualismo, já estava presente nas vanguardas artísticas modernistas do século XX, antecipando tendências,

atravessando todas as linguagens e sendo um dos polos mais vigorosos de afirmação da arte contemporânea.⁵⁷³

Em uma de suas obras mais significativas, dois dos dinamizadores da *performance* apresentavam-se pintados com tintas metalizadas: o congelamento da estátua, a petrificação do tempo. A obra *Escultura Cantante*, de 1971, de Gilbert e George, vanguarda da arte performática e da arte do corpo, ilustra a presença de ambos nesta que pode ser considerada uma escultura viva.

Da mesma forma, Arthur Bispo do Rosário era parte de uma instalação, de uma complexa escultura viva, inserida em uma atividade performática em torno da sua vida.

Os artistas citados declararam: “*Nossas vidas inteiras são grandes esculturas*”.⁵⁷⁴ Também o nosso artista era uma escultura viva, a sua Obra era a sua vida. Ele vivia a e na Obra. Nela, a semelhança, a representação e a historicidade se articulavam em novos significantes, expressos em poéticas do inventário, da forma e do gesto.

A arte contemporânea emergiu no contexto da *epistémê* contemporânea marcada no campo da arte, segundo Danto, pelo “*fim de uma narrativa do desenvolvimento histórico da arte*”⁵⁷⁵ que caracterizou a Modernidade. A arte não morreu; a arte contemporânea é a arte pós-histórica. O que se esgotou na Modernidade foi o conjunto das narrativas que a arte enseja sobre ela mesma. O que chegou ao fim foram as grandes narrativas acerca da arte – o fim das narrativas mestras da arte: a clássica e a moderna.

Obra e museu

A obra de Arthur Bispo do Rosário dentro dos parâmetros psiquiátricos nada mais era do que excentricidades, reconhecida, no entanto, por apresentar certa competência ou destreza em trabalhos manuais. Essa obra encontrou reconhecimento no seio do campo artístico, no qual ela fascina e engendra discussões.

Como objetos criados por um doente mental psiquiatrizado e recolhido em um hospital psiquiátrico poderiam vir a ser reconhecidos como arte? De novo um risco de aprisionamento, agora em práticas discursivas disciplinadoras e controladoras da

⁵⁷³ Ver GLUSBERG, Jorge. (1997). *A arte da performance*. 1. ed., 2. reimpressão. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁵⁷⁴ ARCHER, Michael. *Op. cit.*, p. 109.

⁵⁷⁵ AITA, Virginia H. A. “Posfácio à edição brasileira”. In: DANTO, Artur. *Op. cit.*, p. 273.

recepção dessa obra na cultura, não mais na psiquiatria, mas sim na museologia, não mais em um hospital, mas de agora em diante em um museu.

A obra de arte contemporânea criada por Arthur Bispo do Rosário nos parece reunir os elementos para ilustrar a *epistémê* da contemporaneidade. Isso em parte justifica o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea ser um museu de arte contemporânea. Mas como garantir no seu funcionamento que ele esteja em sintonia com a *epistémê* contemporânea? Mais ainda, como sustentar o acento na lógica da criação desse museu de arte contemporânea?

A resposta vai ser ilustrada no desenvolvimento da seguinte afirmação: o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu de arte contemporânea que funciona nos termos da racionalidade atual enquanto um museu que prioriza a lógica da criação.⁵⁷⁶

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea funciona sintonizado com as questões da contemporaneidade, seja da arte em sua versão contemporânea, ao lado da arte acadêmica e da moderna, seja no plano da contemporaneidade da Reforma Psiquiátrica, imprimindo novas marcas na relação entre loucura e sociedade, entre paciente psiquiátrico e cidadania.

Em um plano mais concreto: as ações do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea não poderiam repetir os muros psiquiátricos; não poderiam funcionar a favor da psiquiatrização dessas obras de arte. Na realidade, o museu deveria desertar da Psiquiatria. Falo em deserção no sentido indicado por Hardt e Negri: como uma estratégia de se colocar em uma outra perspectiva distinta da repetição do sistema.⁵⁷⁷

Se a criação artística de Arthur Bispo do Rosário é de natureza desmedida, na proporção em que aplicar qualquer metro seja reduzi-la, enquadrá-la, diminuí-la, o que implicaria se fossem estabelecidos parâmetros ou alguma medida para

⁵⁷⁶ Ver o conceito do museu em AQUINO, Ricardo. “Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação”. In: *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro: IPHAN-Minc, n. 3, dezembro de 2007, p. 50-59.

⁵⁷⁷ Para se ter uma dimensão dessa atitude de resistência do criador e o que significaria esse seu aprisionamento em uma esfera de controle psiquiátrico cito, por exemplo, Michael Hardt e Antonio Negri quando indicam as novas formas de luta que se dão na sociedade de controle: deserção, êxodo e nomadismo, destacando que a noção fundamental de resistência pode ser a deserção aqui ilustrada com outros exemplos, “*As mutações corporais [drag, tatuagens, piercings, moda punk] de hoje constituem um êxodo antropológico [...] O êxodo antropológico é importante sobretudo porque aqui é onde a face positiva, construtiva da mutação começa a aparecer: uma mutação ontológica em marcha, a invenção concreta de um primeiro novo lugar no não-lugar. Essa evolução criativa não ocupa simplesmente um lugar existente, mas inventa um novo lugar*”. HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. (2000). *Império*. 3. ed. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001, p. 235.

qualificar a sua obra? Se é verdade que, em geral, a obra de arte cria aquele que a cria; se esta obra produziu um processo de singularização; se a criação desta obra agenciou subjetividade do tipo inventivo no seu criador; como organizar o museu que não reduza todas estas dimensões da obra de Arthur Bispo do Rosário? Se a sua obra foi criada a partir da entrega ao fazer artístico, se ele se dedicou livremente a esta ocupação e se este processo promoveu uma linha de fuga das amarras do poder psiquiátrico institucional, esta obra, então, concluo, deveria ser apresentada enquanto arte e não como produto da ciência de tratamento psiquiátrico. O museu deveria ser em consequência organizado como um museu de arte e não de ciência. Se o período clássico foi marcado pelas classificações e descrições exaustivas, se o período moderno o foi pelo historicismo e a interpretação da “verdade” oculta, no período contemporâneo, por certo, abre-se a possibilidade da criação de autores como Arthur Bispo do Rosário ser liberta das amarras da ciência.

A produção/recepção da arte pela ciência, ao contrário, seria a exibição em uma exposição da obra de Arthur Bispo do Rosário, e de outros tantos, como “obra produzida em oficina de tratamento psiquiátrico”: isso não poderia sugerir a ideia de esta mostra estar funcionando como a expressão de um controle? Poder-se-ia perguntar: controle de que? E eu respondo: controle estabelecido ao cercear a circulação dessa obra como sendo autenticamente obra de arte e, por tabela, do seu autor ser um cidadão artista.

O que permanece não dito nessa lógica de controle é que o fato de associar a criação de Arthur Bispo do Rosário à psiquiatria, traz junto um conjunto de práticas discursivas centenárias de desqualificação do louco; de estigmas e preconceitos que envolvem a loucura e a doença mental; de um conjunto de representações sociais da loucura e do louco associadas à periculosidade, à minoridade social, à desqualificação.

A obra de Arthur Bispo do Rosário exprime uma atitude de criação. Ela é a expressão de sua singularização, agenciada pelo devir artista, processo no qual esta criação permitiu a constituição de subjetividades não assujeitadas ao poder institucional psiquiátrico, ou seja, do tipo inventor. Ela, da mesma forma e na mesma intensidade, exprime a sua deserção da psiquiatria e uma atitude de negação da Colônia enquanto espaço de tratamento psiquiátrico.⁵⁷⁸

⁵⁷⁸ Esses comentários foram desenvolvidos na Introdução.

Com essas reflexões em mente, entendo que exercer o controle sobre essa obra de arte seja da mesma ordem, e caminha na mesma direção dos esforços e tendências que imperavam na Colônia, contra as quais Arthur Bispo do Rosário construiu a sua Obra.

Parte B – Arte contemporânea em um hospital psiquiátrico

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é o único museu de arte contemporânea que funciona dentro de um hospital psiquiátrico. O que significa afirmá-lo como um museu que funciona na racionalidade contemporânea e não na moderna? Que característica o define enquanto um museu de arte contemporânea? Que particularidades que decorrem do fato de ele estar localizado em um hospital psiquiátrico?

Museu e Modernidade⁵⁷⁹

O museu disciplinar ou tradicional é uma instituição surgida na Modernidade, no período de consolidação dos Estados Nacionais caracterizados por terem algumas construções simbólicas compartilhadas pelos habitantes de determinada região.⁵⁸⁰ O museu tradicional cumpriu, e ainda cumpre, um importante papel social, tendo ajudado na consolidação do Estado Nacional surgido no contexto da Modernidade. E, desde então, tem auxiliado na configuração do imaginário nacional e do seu mito de fundação.⁵⁸¹

Nele se veicula uma História Mestre no campo da História Natural e Social—afirmando a primazia do modo de ser e de pensar do homem branco, macho, europeu, adulto, urbano, católico como o ápice e meta da evolução do homem e da sociedade. Essa é a base de um Museu Histórico Nacional e de um Museu de História Natural. No plano da Arte, o museu veicula a História Mestre do que seja a Arte, sendo tomada como arte absoluta, única, verdadeira e essencial aquela das elites das cortes europeias dominantes na ocasião.

O que funda estes museus da Modernidade é o objeto reunido em uma coleção. Esta coleção de documentos/monumentos da História Natural, da História Social e da Arte foi organizada em edifícios aos quais se dirige um público passivo

⁵⁷⁹ As ideias a seguir apresentadas acerca do conceito do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea tomam por base AQUINO, Ricardo. “Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação”. In: *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro: IPHAN-Minc, n. 3, dezembro de 2007.

⁵⁸⁰ Interessa destacar que os museus contribuíram na Modernidade para configurar a noção de nação ao repercutirem em suas exposições a visão acerca da unidade histórica de determinada comunidade. Convém recordar a definição de nação formulada por Benedict Anderson: uma comunidade imaginária. ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. London and New York: Verso, 1991.

⁵⁸¹ PINHEIRO, Marcos José de Araújo. *Museus, memória e esquecimento: um projeto da modernidade*. Dissertação de mestrado em Engenharia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 33-34.

em busca de reconhecimento do pertencimento a este mundo de valores ilustrado pela exposição desses objetos monumentalizados. O caráter de objetos monumentalizados pelas relações de poder fica mascarado nesses dispositivos que os “naturalizam”.

Ficava excluído dos museus de arte a criação oriunda de segmentos sociais e de populações não-arianas, não europeias, não do Império, não das elites: a criação dos indígenas, dos africanos e seus descendentes, da população que não teve acesso à cultura das elites, dos doentes mentais, das crianças, dos artistas autodidatas. Esses segmentos não pertencentes à elite e que não compartilhavam de seus valores e gostos encontravam expressão e exposição de suas criações nos museus etnográficos, antropológicos, de História Natural, como ilustração de sua condição primitiva, não fazendo parte da categoria de homens racionais, cultos, das elites pensantes e dominantes.

No campo da Arte, as vanguardas modernistas, marcadamente aquelas do século XX, lutaram para que seus trabalhos fossem acolhidos nos museus da Modernidade. Isso levou à diversificação dos museus com a abertura de novos espaços para abrigar a criação das obras das vanguardas modernistas.⁵⁸²

A abertura de museus de arte moderna não implicou em uma mudança da lógica dos museus da Modernidade quando comparados com aqueles que abrigavam a arte clássica. Mudou a natureza da coleção – antes acadêmica, agora de arte moderna –, mas a lógica institucional permaneceu a mesma. É possível, da mesma forma, um museu de arte contemporânea funcionar em uma lógica da *epistémê* moderna, amparada no deciframento e no historicismo. Retomando o exemplo do museu de arte moderna que funciona na perspectiva do museu disciplinar: esse é um museu fundado na coleção localizada em um edifício que veicula uma narrativa de uma História Mestre acerca da Verdadeira Arte (agora a Moderna), ao qual ocorre um público passivo para receber ações educativas voltadas para a assimilação do conteúdo do que seja esta “verdadeira” arte.

⁵⁸² No decorrer da década de 1920 surgiu “a idéia de <museu de arte moderna>”. SCHAEER, Roland. (1993). *L'invention des musées*. Paris: Gallimard, 2003, p. 100.

O modelo do museu tradicional está assentado sobre a coleção. Uma síntese da caracterização de seu paradigma clássico pode ser lida da seguinte forma: museu = edifício + coleção + público.⁵⁸³

Além da demanda dos artistas modernistas e daqueles vivos para que suas obras fossem aceitas em um museu, a Modernidade e o museu da coleção conviveram com a abertura de outros tantos espaços museais para abrigar novos segmentos, rotulados como minoridade artística. Segmentos esses que, mais ainda, aceitavam esta desqualificação, tentando positivar este não reconhecimento enquanto arte, tentando naturalizar etiquetas preconceituosas promovidas pela estética do controle, por exemplo, arte *naïf*, popular, bruta, *folk*, *outsider*.

Museu e Contemporaneidade

Uso o termo contemporaneidade para caracterizar a mudança da racionalidade que organizava o mundo a partir do historicismo evolucionista, do deciframento psicanalítico em seu projeto de revelar o lado oculto das coisas, dos grandes modelos explicativos e das grandes narrativas. Nela, ocorreram uma mistura e uma ressignificação das distintas racionalidades que organizaram o entendimento do mundo: no Renascimento, a semelhança; no período Clássico, a representação; e na Modernidade, o deciframento e o historicismo.

A Contemporaneidade assiste ao convívio de todas essas racionalidades, reordenadas, sem hierarquia, sem prevalência de nenhuma delas; é algo novo que surge de rearranjos e de releituras. Isso se refletiu no contexto da arte e dos museus. Na esfera da arte, pode-se dizer que a Arte Moderna foi pautada pelo cientificismo e pelas pesquisas localizadas na esfera da História da Arte. Ou seja, a arte moderna é um desenvolvimento e um momento da História da Arte que se explica por sua lógica interna. A arte contemporânea se alimenta de uma racionalidade distinta daquela que nutria a arte moderna. Sintetizo alguns dos seus traços: 1) ela ressignifica as diversas racionalidades anteriores; 2) ela não está mais

⁵⁸³ Teresa Cristina Moletta Scheiner define o museu tradicional enquanto “[...] *espaço, edifício ou conjunto arquitetônico/espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidas do mundo. No espaço do museu tradicional, tais coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas – tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento. São museus tradicionais os museus de arte, história, ciência, tecnologia, os museus biográficos e temáticos; e também os museus exploratórios, os centros de ciência, as casas históricas, os jardins zoológicos, aquários, planetários, vivários e biodomos*”. SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Apolo e Dioniso no templo das musas; Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 161.

presa ao historicismo, nem à busca de um deciframento do lado oculto do homem; 3) ela exige uma nova estética: uma da afetação e não mais uma do deleite ou do entendimento; 4) ela não hierarquiza, não suprime, não explica, nem determina: ela ressignifica e incorpora todas as possibilidades e correntes reconhecidas na Estética; 5) ela enfatiza as questões do homem, da vida, da sociedade – da solidão, da violência, da sexualidade, do medo etc. –, que imprimem a sua marca na estética; 6) ela é uma arte que se faz de fora para dentro do mundo da História da Arte – a arte contemporânea não é um desenvolvimento lógico da arte moderna, que houvesse se afirmado por continuidade, descontinuidade, ruptura, salto dialético, ou de qualquer natureza. A arte contemporânea surge de fora da História da Arte, ou pode-se dizer que é uma arte que surge após a morte ou o fim da arte.

O que interessa de perto nesta tese: a arte contemporânea e a *epistémê* contemporânea, localizadas na sociedade de controle, impõem mudanças na instituição museu. Se a arte moderna, por um lado, exigiu a construção de novos espaços para exibir esse segmento da História da Arte, e, por outro, superou a questão colocada pelos Futuristas Italianos acerca da destruição dos museus,⁵⁸⁴ esta mesma arte moderna foi bem acolhida e se ajustou nos museus da Modernidade, mais precisamente em alguns deles: os museus de arte moderna que tais quais os antigos museus continuaram a funcionar na mesma lógica disciplinar do museu tradicional. Alguns elementos do contexto atual, tal qual a suntuosidade dos edifícios, as mega-exposições e o fenômeno da musealização ampliada não mudaram esta racionalidade – a moderna; nem esta coleção - de arte moderna; nem o museu fundado na coleção – museu de arte moderna.

O mesmo necessariamente não ocorre com a arte contemporânea e na Contemporaneidade. Mais complexa ainda é a questão se pensarmos na construção de um museu que realize a deserção da psiquiatria, que se caracterize enquanto efetivamente um museu de arte contemporânea para poder se colocar à altura da obra de Arthur Bispo do Rosário, que funcione localizado na racionalidade atual em uma perspectiva da lógica da criação. Essas são as questões de fundo que passo a ilustrar com um exemplo: o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

⁵⁸⁴ “10 – Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária”. MARINETTI, F. T. (1909). “Manifesto do futurismo”. In: BERNADINI, Aurora Fornoni. (Org.). *O futurismo italiano*. Tradução: Aurora F. Bernadini. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 34.

Museu: da coleção à criação

Antes, cabe insistir pontuando alguns aspectos, por exemplo, a arte contemporânea, além dos traços já indicados, coloca novas questões para a arte e para o museu, em virtude de a relação com esse novo tipo de arte implicar um novo “envolvimento” que ultrapassa as questões relativas à forma e à beleza. É o que Danto sugere ao responder à seguinte questão: “*O que um museu pós-histórico pode fazer, ou ser?*”:

*É preciso deixar claro que existem pelo menos três modelos, dependendo do tipo de arte com que estamos lidando, e dependendo de ser beleza, forma, ou do que eu denomino envolvimento que define a nossa relação com ela. A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas de pessoas que não vêm razão em usar o museu nem como a arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar à boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo suas outras duas modalidades. Mas o próprio museu apenas parte da infra-estrutura da arte que cedo ou tarde terá de lidar com o fim da arte e com a arte depois do fim da arte. O artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço e se tornar diferentes, talvez muito diferentes, do que foram até agora. Espero poder contar parte da história filosófica nos capítulos que seguem. A história institucional terá de esperar pela própria história.*⁵⁸⁵

A arte contemporânea exige mudanças no museu, na curadoria, na estética, na atitude do público, enfim, isso tudo por que ela se afirma inserida em uma nova modalidade de o poder demarcar o espaço urbano, em uma nova *épistémê*, a contemporânea, enquanto uma nova racionalidade que surgiu em um contexto social de mudanças. Esse contexto é marcado essencialmente pela desterritorialização, pela crise dos modelos explicativos, ou seja, dos saberes da Modernidade e pela crise das instituições disciplinares, entre elas, o museu.⁵⁸⁶

Assistimos ao processo de construção de um novo tipo de museu: o museu de arte contemporânea. Porém, o museu de arte contemporânea me parece ser o dispositivo da arte no qual as mudanças exigidas e em curso se fazem notar de maneira mais evidente. Mas as mudanças não se restringem ao museu de arte contemporânea dizendo respeito ao conjunto dos museus. Nesse sentido podem ser lidas as seguintes palavras de Danto, “*De alguma forma o museu é causa, efeito e*

⁵⁸⁵ DANTO, Arthur. (1997). *Op. cit.*, p. 20-21.

⁵⁸⁶ Ver DELEUZE, Gilles. (1990). “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996.

*materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico [pós Moderno] da arte, [...]”.*⁵⁸⁷

Enfim, as mudanças em curso desde a afirmação e o reconhecimento da arte contemporânea (meados das décadas de 1970 e 1980) colocam novas questões às quais oferecemos uma das respostas possíveis: o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Acerca dessas mudanças, Danto assinalou:

*O que vemos hoje [1997] é uma arte em busca de um contato mais imediato com as pessoas do que aquele possibilitado por um museu ... e este, por sua vez, luta para acomodar as imensas pressões que lhe são impostas no âmbito da arte e fora dele. Portanto, testemunhamos, tal como vejo, uma tripla transformação – na criação da arte, nas instituições de arte, no público de arte.*⁵⁸⁸

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu que se funda no processo de criação artística. Se o museu da Modernidade – cujo paradigma tradicional permanece o mesmo até os nossos dias – se funda no objeto ou coleção, o museu da contemporaneidade se funda na criação. A criação, de fato, organiza todos os seus segmentos que serão adiante explicados.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea opera o deslocamento da coleção para a criação e busca uma nova ordenação no seu funcionamento. Não se trata mais de um lugar de memória ou lugar de história, e sim de um museu do esquecimento necessário para agenciar a criação. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu do esquecimento das práticas disciplinares com a arte de que a psiquiatria lançou mão. Como a criação estrutura a prática com arte na Escola Livre de Artes Visuais, nas exposições e na ação educativa entendida como Criação Educativa?

O tripé que define o museu – conservar, expor e educar – é assumido no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea a partir do eixo da criação. Ou seja, a reserva técnica é organizada nos moldes dos museus de arte, e não naquele dos gabinetes das curiosidades psiquiátricas dispostas como objeto de pesquisa.⁵⁸⁹

Passo a detalhar cada segmento do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, reiterando que este novo modelo – modelo não como sinônimo de algo estável, fixo, imutável, rígido – tem a conotação de princípios gerais de funcionamento e por foco não mais a coleção, mas sim a criação. Além disso, o seu

⁵⁸⁷ DANTO, Arthur. *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸⁹ Nesta tese não vai ser estudada a Reserva Técnica do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

“modelo” de funcionamento não é colocado como exemplo a ser reproduzido ou assimilado.

Parte C – Escola Livre de Artes Visuais⁵⁹⁰

A criação artística está presente também na Escola Livre de Artes Visuais - ELAVI,⁵⁹¹ que é um setor do museu que, ao lado das exposições e da criação educativa, oferece a presença de artistas e material a todos os interessados em experimentar o processo de criação artística: técnicos do hospital psiquiátrico onde o museu se localiza (médicos, psicólogos, terapeutas ocupacionais, enfermeiros, assistentes sociais), usuários e seus familiares e pessoas da comunidade em torno do hospital. Localizado em um hospital psiquiátrico, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, através de suas ações, vai ocupando setores e instalações do hospital que permanece em funcionamento com número considerável de pacientes internados e de outros tantos sob tratamento em regime de “hospital-dia”.

A Escola Livre de Artes Visuais é essencialmente um dispositivo desmedicalizado e despsiquiatrizado que oferece a possibilidade de experimentar a arte fora do circuito de tratamento, de oficina de terapia ocupacional, da arteterapia, ou outros; espaço catalisado por artistas, sem a presença de profissionais de saúde mental, de qualquer profissão. Com isso enfatizo que a Escola Livre de Artes Visuais oferece a criação artística como uma alternativa às práticas de terapia ocupacional e de arteterapia comuns na psiquiatria da Modernidade.

Os seus frequentadores não são “doentes mentais sob tratamento”, mas sim estudantes ou pessoas interessadas em experimentar vivências artísticas do que todos são potencialmente capazes. Chamo a atenção para o fato de que a escola desloca o foco centrado na saúde/doença para o da criação/cultura.

Para caracterizar o trabalho desenvolvido na Escola Livre de Artes Visuais deve-se levar em consideração, em primeiro lugar, que a criação é a base do seu

⁵⁹⁰ O que vai ser apresentado neste item foi em grande parte publicado como artigo. Ver: AQUINO, Ricardo, AQUINO, Rita e AQUINO, Thiago. “A Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea”. In: *Saúde em debate. Revista do Centro Brasileiro de Estudos de Saúde*. V. 32, n. 78/79/80. Jan/dez 2008. A dançarina Rita foi a primeira professora da Escola Livre de Artes Visuais e a ela devo em grande parte o amadurecimento do seu conceito. Ela trabalhou no complexo psiquiátrico de Paracambi quando o mesmo foi alvo de intervenção nos moldes da Reforma Psiquiátrica. Thiago é atualmente um dos seus professores.

⁵⁹¹ A Escola Livre de Artes Visuais foi inaugurada em 18 de maio de 2005. O nome escolhido tem por referência o trabalho do psiquiatra e psicanalista Osório César desenvolvido na Colônia do Juquery entre 1949 e 1971. Ele denominava de Escola Livre de Artes Plásticas. A escolha da denominação Escola Livre de Artes Visuais se deu em conformidade com a ampliação do campo das artes plásticas, por intermédio do uso de novas mídias. O trabalho de Osório Cesar pode ser estudado em FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.

funcionamento. Segundo, quando se fala em luta contra a ciência psiquiatria leva-se em consideração a observação de Foucault acerca do caráter imperialista da psiquiatria.⁵⁹² A tendência que predomina é a disseminação das funções, entre elas o controle, exercidas dentro de cada instituição disciplinar, inclusive as da psiquiatria pela sociedade: o poder psiquiátrico de controle circula pelo tecido social. Com isso claro, se entende o alcance das seguintes palavras de Deleuze ao acentuar que, na sociedade de controle, sustentar a resistência através da criação artística é sustentar a própria vida, pois, “*a vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida*”.⁵⁹³ O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se estrutura tendo por base a criação para se colocar como uma estratégia de resistência ao controle do poder psiquiátrico que se exprime na cultura. Da mesma forma, um outro qualquer museu que funcione na lógica da criação vai se constituir em uma resistência ao controle. Em terceiro lugar, o funcionamento da Escola Livre de Artes Visuais se exerce em sintonia com a sociedade de controle, em uma ação estratégica de resistência, e também com a racionalidade contemporânea.

A racionalidade da Escola Livre de Artes Visuais

Nesta parte da tese deter-me-ei em cada uma das cinco oposições presentes na racionalidade que caracterizam a contemporaneidade.⁵⁹⁴

1- Da criação contra o limite e a medida – É afirmado o caráter ilimitado e desmedido da potência de criação. Quando a potência cria, ela cria a si mesma, alterando todas as relações e se colocando em um movimento de ultrapassar os limites e as medidas, que, contra o poder da criação, lutam por reduzi-la;

2- Do procedimento-processo contra o mecanismo dedutivo – Trata-se da afirmação da liberdade, do processo em luta com os enquadramentos externos da Norma, da Verdade, da Instituição, do Saber, da Autoridade. Acrescenta-se, entre outros, da instituição e do saber psiquiátricos. É a afirmação da criação de novas singularidades agenciadas pela potência da arte;

⁵⁹² “[...] a psiquiatria não nasceu no asilo; ela foi, de saída, imperialista; ela sempre fez parte integrante de um projeto social global”. FOUCAULT, Michel. (1977). “O asilo ilimitado”. In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.). FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000, p. 325. Col. Ditos e Escritos, vol. I. Essa afirmação ganha maior relevo quando se atenta para o fato de que a função de controle das instituições disciplinares tende a se espalhar por todo o corpo social. Para Foucault: “[...] o esquema panóptico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação tornar-se aí uma função generalizada”. FOUCAULT, Michel. (1975). *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Tradução: Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 183.

⁵⁹³ DELEUZE, Gilles. (1988). *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988, p. 99.

⁵⁹⁴ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p. 453-458.

3- Da igualdade contra o privilégio – O privilégio, por exemplo, dos técnicos ou do saber, é contraditório com o movimento da potência, ilimitada, desmedida, não institucionalizada. O privilégio promove o bloqueio do processo;

4- Entre diversidade e uniformidade – Decorre logicamente da oposição entre igualdade e privilégio;

5- Da cooperação contra o comando – O exercício do comando é a afirmação do constituído, do instituído, do normatizado, do uniformizado. Ao contrário, *cooperação é inovação*.

As práticas com a arte na Escola Livre de Artes Visuais rompem com o esquema da racionalidade moderna. Isso significa estimular a criação artística, sustentar o procedimento, afirmar a igualdade, pressupor a diversidade e atuar em cooperação. Daí decorrem os seus três eixos de sustentação.

Três eixos de sustentação da Escola Livre de Artes Visuais

Abaixo apresento os três eixos de sustentação da ELAVI:

1- A efetiva subjunção da concepção de espaço à concepção de tempo – Hardt e Negri afirmam que “*A potência constituinte rompe o espaço e o transpõe para o tempo*”.⁵⁹⁵ Essa mudança, no eixo da temporalidade, implica redimensionar o referencial de espaço para o de lugar praticado: o tempo da criação, no presente, é que funda o espaço. Assim, a criação agenciada em qualquer espaço e a qualquer tempo instaura o lugar praticado. Essa noção de lugar praticado pela arte implica deslocar a noção do museu como um “cubo branco”, tão cara ao cientificismo da Modernidade, para o museu como uma caixa de cena teatral;⁵⁹⁶

2- A continuidade da crise instaurada pela potência – Implica na valorização do evento da criação e não o lugar instituído. Ou seja, a Escola Livre de Artes Visuais é um lugar praticado pela criação artística que instaura a crise que é a possibilidade de mudança que o acontecimento possibilita. O acontecimento ou o evento, como define o geógrafo Milton Santos, não se repetem, são singulares: “*Onde ele se instala, há mudança*”.⁵⁹⁷ A Escola Livre de Artes Visuais é o lugar praticado pela criação artística, que institui a crise permanente, a crise da criação desmedida, sustentando-se assim enquanto uma clínica da desmedida, da criação

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 439.

⁵⁹⁶ A colaboração da artista de teatro Taiana Storque da equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea foi essencial para a formulação da noção do museu como uma caixa de cena teatral.

⁵⁹⁷ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 146.

permanente a provocar crises, ou seja, mudanças tanto externas – no ambiente – quanto internas nos alunos e professores;

3- A mudança da natureza da práxis constitutiva – Para Hardt e Negri: “*Sua definição não é dada pela efetividade do êxito, mas pela ação efetiva no sentido de tentar sempre um novo êxito*”.⁵⁹⁸ Na Escola Livre de Artes Visuais a práxis é sempre re-proposta. A potência se afirma em cada evento ou acontecimento, criando novas relações de tempo e espaço. Isso pode gerar no âmbito de cada um novas subjetividades que são proporcionadas pela experimentação repetida. O objeto é a memória do ato e o importante é a aposta na criação desmedida através da arte.

Na Escola Livre de Artes Visuais toma-se a potência da arte como a possibilidade de criação de novas subjetividades que resistem ao controle. Tem-se claro que o processo de afirmação da potência de criação é mais importante que o produto final – o objeto é a memória do ato. Todo o esforço se dirige para a valorização do ato de criação e não do objeto final. A Escola Livre de Artes Visuais não quer “fabricar artistas”, pois estes são valorizados enquanto tais pelos objetos criados. Ao contrário, ela quer oferecer a oportunidade para que cada aluno possa experimentar a sua potencialidade “artista”.

A afirmação desta produção enquanto arte se apoia no fato de que o processo a ser ativado é o da criação artística, sendo o seu produto, o objeto, de natureza artística. Isso é atingido desde que não se interponha na produção da arte uma outra lógica: da razão e do pensamento. Assim, o que se assiste é a produção da arte pela arte.

A Escola Livre de Artes Visuais valoriza a produção artística dos usuários dos serviços de saúde mental, não como objeto artístico ou produto final a ser reconhecido como arte de qualidade e o seu produtor, artista, mas sim, no sentido de valorizar o fazer artístico, no qual os usuários se empenham. Pois, nesse fazer eles se fazem, constituindo novas subjetividades.⁵⁹⁹

Possibilita-se que os usuários criem o seu modo de fazer artístico, valorizando a cooperação, sem a sugestão ou a cobrança de um saber psiquiátrico. Essa produção não está subjugada, em seu nascedouro, pelo olhar científico-interpretativo-redutor, a uma outra lógica ou saber. Nem mesmo à concessão que se

⁵⁹⁸ HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, p. 440.

⁵⁹⁹ Relembro Nietzsche: “A <obra>, aquela do artista, do filósofo, inventa em primeiro lugar aquele que a criou, que se supõe que a tenha criado”. NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 199.

faz em arteterapia quando se afirma que essa produção possibilita aos pacientes se exprimirem em outra linguagem, mais próxima daquela que predomina no inconsciente, ou seja, por imagens e não por palavras.

A Escola Livre de Artes Visuais: ética e fundamentos

1 - Um princípio ético: As três metamorfoses

A ilustração do que é a postura ética adotada na Escola Livre de Artes Visuais pode ser encontrada em Nietzsche,⁶⁰⁰ quando ele fala das três metamorfoses: do espírito da suportação – o camelo –, ao espírito de rebeldia – o leão –, e deste ao espírito de criação – a criança. E indica, então, qual atitude do espírito que leva verdadeiramente   criação: É o dizer sim   vida.

O artista é aquele que vê o mundo com o frescor de uma criança, com a total abertura para o novo, aquele cuja postura não é a de ficar aprisionado ao “Sim”, tal qual a postura do camelo,   submissão aos ditames de, por exemplo, uma oficina, onde lhe seria solicitado que este criasse, justo naquele dia, bem naquela hora, com aquelas pessoas, a partir daquele material, em muitas até, que crie determinada forma de objeto, para tal ou qual finalidade: a cura; um bazar; uma exposição; para agradar ao profissional. A postura de dizer “Sim” o condena ao simulacro e o afasta da possibilidade de criação, condenando aquele que a isso se submete a uma falsa identidade, alienado na submissão ao outro. Da mesma forma, a atitude de afirmar o “Não”, tal qual na postura do leão. Quando alguém se coloca nessa postura constrói uma identidade em referência contrária a esse outro.

A postura  tica é levar às últimas consequências a atitude de criar as condições para que as pessoas se outrem, do verbo outrar, qual seja o exercício da capacidade de a pessoa poder vir a ser um outro – devir –, pelo recurso da arte.

Os devires podem se afirmar quando ocorre um mergulho na criação, quando se afirma a desmedida da criação artística. Denomina-se nesta tese clínica da desmedida   clínica ampliada no sentido definido por Maurício Garcia⁶⁰¹ calcada na criação artística, pois a arte não tem medida. Se houver medida não há arte, pois esta é disruptiva por natureza.⁶⁰²

Não se deve sucumbir   ilusão de que pelo fato de uma determinada oficina produzir “produtos” a torna interessante sob o ponto de vista da Reforma

⁶⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. (1883). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 9. ed. Tradu o: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 43-44.

⁶⁰¹ GARCIA, Maurício L. *Análise institucional: considera es sobre a clínica ampliada*. Disserta o de Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo: PUC, 1996, p. 11.

⁶⁰² Conforme afirmou Félix Guattari. Ver GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Op. cit.*, p. 36.

Psiquiátrica. Mesmo a realização de uma exposição não deve iludir. Deve-se atentar para o fato de esta determinada oficina ou exposição estar fabricando ou não falsas identidades, constituindo ou não um falso *self*, mesmo que o de artista. E refletir se ela dinamiza a construção de uma nova possibilidade ou se ela está condenada ao passado, reproduzindo a lógica disciplinar. Mais que nunca cabe indagar qual é a lógica que preside tal oficina: criação, compaixão ou controle?

Para a Escola Livre de Artes Visuais possa sustentar as condições de um devir criança é preciso que os catalisadores também participem criando. Com isso se elimina a distância entre um “olhar de fora” – técnico ou profissional, dotado de um saber artístico ou de uma verdade psicológica –, no encontro com os aprendizes.

A atitude dos catalisadores deve estar pautada pelo que recomendou o psicanalista Wilfred Bion: “*sem memória e sem desejo*”.⁶⁰³ Ele deve se colocar junto ao aluno sem ser o portador de nenhum de seus traços biográficos, seja da sua história pessoal ou institucional e sem nenhuma expectativa direcionada a uma finalidade, um objetivo, uma intenção, um projeto. O devir criança implica o apagamento de qualquer sentimento ou ressentimento prévio ao processo de criação. Trata-se de promover o encontro da sensibilidade consigo mesma sem a interferência de nenhum pensamento, nenhum traço de identidade ou referência de papel.

O catalisador não deve olhar o criador a partir de nenhuma expectativa: de que ele seja artista; de que ele seja um doente; de continuar o último trabalho; de criar para uma exposição; de fazer algo para vender; de se colocar em tratamento; de ser um artista plástico; ou seja, a postura deve ser: sem memória e sem desejo; sem nenhuma referência ao que passou e sem nenhuma expectativa para o futuro.

O silêncio das emoções preconizado por Freud⁶⁰⁴ não se aplica no caso da Escola Livre de Artes Visuais. Vive-se no cotidiano um ruidoso e radical envolvimento, principalmente, com o processo de criação. As relações e os afetos circulam entre as pessoas no cotidiano das práticas.

A intensidade dos afetos entre os frequentadores se dá com as características daquelas prevalentes dentro de qualquer grupo humano. Aqui se pode definir: o

⁶⁰³ BION, Wilfred. (1967). “Notes on memory and desire”. In: *Psychoanalytic Forum*, II-3.

⁶⁰⁴ FREUD, Sigmund. (1912). “Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise”. In: *Edição padrão brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. XII. 2. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 153-154.

grupo constituído na Escola Livre de Artes Visuais é um grupo homogêneo com todos – alunos e professores – igualmente imanados na criação artística.⁶⁰⁵ Existem relações transferenciais, sim, como em qualquer relação humana.

Não se interpreta a relação transferencial que é entendida no plano da objetividade das relações humanas. Nem mesmo se coloca a ressalva de que em uma atividade de arteterapia ou terapia ocupacional a transferência se desenvolve mediada pela imagem ou objeto. Na Escola Livre de Artes Visuais o afeto que catalisa é a paixão de criar; é a captura que a arte agencia em cada um e essa paixão não deve ser mediada por nenhuma relação terapêutica ou transferencial.

A atitude de se colocar “*sem memória e sem desejo*” implica sustentar as questões surgidas, ao invés de tamponá-las com alguma verdade, respondendo às solicitações ou oferecendo respostas, promessas ou perspectivas. Trata-se de não oferecer respostas às questões e sim sustentar a indagação. Busca-se sair da ilusão de verdade, que é o ancoradouro da ciência – falsa proteção de um saber que lança previsões e que é transcendente –, para se colocar em uma relação imanente à sensibilidade. Localizando-se no aqui e agora da criação, sem certezas e sem verdades, mas com a potência da abertura para o novo, o inesperado, o disruptivo, a desmedida, enfim, a criação artística.

Um outro aspecto derivado da postura ética é postulado por Frieda Fromm-Reichmann referindo-se aos profissionais que atuam na saúde mental: ela afirma que o paciente não deva ser uma fonte de satisfação, de realização, nem de segurança para o terapeuta, nem mesmo nas fantasias.⁶⁰⁶

A aposta é no processo de criação e não nos resultados, e, nem nos benefícios advindos do resultado, nem no uso que vai haver do resultado, nem, muito menos, na promoção e gratificação dos profissionais envolvidos. Fromm-Reichmann chama a atenção para a situação em que o profissional inseguro ou insatisfeito lance mão de uma transferência positiva dos usuários, reforçando laços

⁶⁰⁵ No contexto das práticas com grupos existe a discussão acerca da homogeneidade ou heterogeneidade na constituição de um grupo. Aqui a ideia de homogeneidade decorre da própria definição do Museu e da Escola Livre de Artes Visuais como baseados na criação. Na prática, os grupos de alunos da Escola são heterogêneos: adultos e crianças, homens e mulheres, usuários e técnicos. Ver essa discussão na passagem intitulada “homogeneidade ou heterogeneidade” em LUCHINS, Abraham S. (1964). *Psicoterapia de grupo: um guia*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 128-130.

⁶⁰⁶ REICHMANN, Frieda Fromm. (1950). *Princípios de psicoterapia intensiva*. 6. ed. Tradução: Enrique Thierer. Buenos Aires: Hormé, 1984, p. 27.

de admiração e de gratidão, o que estimula uma relação de dependência e infantilização. Isso deve ser levado em conta, pois se trabalha com a arte e com produtos que podem vir a ser valorizados no mercado, repercutindo em ganhos financeiros ou de prestígio.

Enfim, a aposta da Escola Livre de Artes Visuais em um devir criança não se resume em uma recomendação técnica. Ela é mais que isso: é um princípio ético, visto que se articula com uma postura básica de aposta radical na arte e na criação artística. Ela é a afirmação da vontade de alinhar-se em uma postura contra o controle que possa se dar mesmo em dispositivos extra-muros, pois estes podem reproduzir com a mesma intensidade uma relação de natureza asilar.⁶⁰⁷

2.1 Fundamento primeiro – O investimento na produção/recepção da arte pela arte: por uma estética não-aristotélica⁶⁰⁸ que se contraponha à estética do controle. Na Escola Livre de Artes Visuais não interessa uma estética – aristotélica – que se baseie na noção de beleza, que vem ao lado da de catarse, contemplação, acomodação, adaptação.

2.2 Fundamento segundo – A Escola Livre de Artes Visuais se apoia no ensinamento de Foucault, que evidencia a relação de exclusão: a loucura é “a ausência de obra”.⁶⁰⁹ Deleuze desenvolveu esta tese: o paciente quando está criando se coloca em um devir-artista e clinica o mundo.⁶¹⁰ Nesse momento, o criador se coloca em uma postura contrária da compulsão à repetição, prevalente na doença.

As práticas da Escola Livre de Artes Visuais estimulam o processo criativo e através deste possibilitam a construção de novas subjetividades. Isso leva a um processo inverso ao da loucura, enquanto ausência de obra: entrega à repetição do mesmo, sem diferenciação, sem a afirmação da diferença. A saúde é entendida como o fluir do processo de criação e a doença como a interrupção desse processo. O que importa de fato é a criação de novas possibilidades para o criador.

2.3 Fundamento terceiro: o objeto é a memória do ato.

⁶⁰⁷ DELEUZE, Gilles. (1990). “*Post-scriptum* sobre as sociedades de controle”. In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996, p. 220.

⁶⁰⁸ Ver o uso da definição de estética não-aristotélica e de estética aristotélica formuladas por Fernando Pessoa como variável para o estudo das lógicas no Capítulo 3.

⁶⁰⁹ FOUCAULT, Michel. (1962). “Loucura, ausência de obra”. In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org). FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*: 2. ed. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000, p. 156. Col. *Ditos e Escritos*, vol. I.

⁶¹⁰ DELEUZE, Gilles. (1993). “A literatura e a vida”. In: *Crítica e clínica*. 1 ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2004.

A Escola Livre de Artes Visuais investe no processo de criação artística: não importa o objeto ou o produto final originado. Valoriza-se o processo de criação, sendo entendido o objeto enquanto a memória do ato.

A prática na Escola Livre de Artes Visuais

Os elementos abaixo caracterizam a prática na Escola Livre de Artes Visuais:

A- Alunos: usuários, técnicos, artistas e comunidade;

B- Artistas enquanto catalisadores: Artistas oriundos do campo da saúde mental ou do campo artístico conduzem os trabalhos.⁶¹¹ Estes são os propositores ou professores, denominados catalisadores. O catalisador, tal qual na reação química, é o agente que cria as condições para que determinada reação química se processe. Ele não está presente, nem no início nem no resultado do processo, a sua ação é a de facilitar para que a reação ocorra, de forma mais rápida, mais eficiente. O professor não “ensina a fazer arte”, mas se coloca como exemplo e estimula a atitude da criação;⁶¹²

C- Fazer junto: Todos os envolvidos nas práticas devem fazer juntos as mesmas atividades para se evitar o olhar controlador ou decifrador. Rompe-se com a prática de deciframento da criação sob qualquer teoria, escola ou autor;

D- Diferentes linguagens: Diferentes linguagens facilitam a livre escolha;

E- Saídas semanais: Os alunos são convidados a circular pelos espaços sociais consagrados à arte, a conhecer outros artistas e seus ateliês, a receberem a visita de outros artistas interessados em intercâmbio e troca de experiências;

F- Os produtos são deles: O produto final pertence aos seus criadores. Os usuários dos serviços de saúde mental podem dispor de sua criação e comercializá-la. Quando interessa, o Museu compra desses autores obras para constar na sua coleção;

G- Eles explicam: Os autores ou criadores produzem discursos sobre as suas obras: eles recebem os visitantes e comentam as suas obras;

H- Exibir segundo as correntes: Expõem-se as obras segundo as correntes reconhecidas na História da Arte. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea combate o uso das denominações que este segmento da criação humana recebeu no campo psiquiátrico, que as toma como sintoma de doença mental: arte psicótica,

⁶¹¹ No momento, sob a coordenação de Olívia Castro, os artistas que ministram aulas na Escola Livre de Artes Visuais são: Elisa Castro (artes plásticas e fotografia), Cláudio Cambra (artes plásticas), Thiago Aquino (músico), Marilane Abreu (artes plásticas) e Letícia Damasceno (dança).

⁶¹² A atitude de catalisador é a mesma assumida pelos educadores da criação educativa.

psicopatológica, louca, teratológica, degenerada ou imagem do inconsciente. Da mesma forma combate as denominações que surgiram no campo artístico que conferem minoridade social a essas obras: arte virgem, bruta, *outsider art* ou *folk art*. Em outras palavras, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se opõe à estética do controle;

I- A busca do estilo: Busca-se criar as condições para a constituição de novas subjetividades, a afirmação do estilo de cada um, em uma direção contrária à da psiquiatria, de tratamento e cura;

J- O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea não é frequentado por “doentes” sob tratamento, mas sim por pessoas interessadas em produzir e se relacionar com a arte;

K- Produção de subjetividades: se operacionaliza a arte sem amarras em uma postura de se contrapor à lógica psiquiátrica, procurando, através da arte, a criação de subjetividades mais livres, criadoras e independentes como resistência ao controle do poder psiquiátrico. Ou seja, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se opõe ao uso de uma “arte domesticada” pelo ideal terapêutico;

L- A criação artística não é usada enquanto uma terapêutica e se rompe com o deciframento da obra de arte. Quando se fala em cura, tratamento, terapia e outros, a partir do referencial teórico da psiquiatria, diz-se: a Escola Livre de Artes Visuais não cura, não trata, não é terapia. Ela cura, trata, e age no corpo teórico da psiquiatria: a arte contra a ciência.

Parte D – Criação educativa⁶¹³

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea não realiza ações de ação educativa, nem mesmo sob a denominação de mediação cultural. O que se propõe a cada visitante é que possa, ao término da visita a uma exposição, experimentar a criação artística.

A ação educativa realizada no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea opera o deslocamento da ênfase no pedagógico, enquanto mera atividade de transmissão de conteúdos da esfera do racional, para uma outra centrada na criação, na esfera do sensível, na qual o frequentador/visitante vivencia, por meio da criação artística, novas possibilidades e descobertas através dos objetos que maneja. A ação educativa, assim como as demais instâncias do Museu, é uma

⁶¹³ A apresentação do item criação educativa toma por base texto inédito fruto do trabalho em conjunto com Bianca Leão, arte educadora, musicista, compositora, membro do grupo Céu na Terra e coordenadora da ação educativa do Museu, com quem alcancei formular em conjunto a noção de criação educativa.

atividade de criação. Por esse motivo ela é mais apropriadamente denominada criação educativa.

A criação educativa não transmite conteúdos da História da Arte, nem acerca da exposição ou dos artistas. Ao contrário, ela procura estimular a criação artística que existe potencialmente em cada ser humano. Para tanto, a criação educativa se localiza no perímetro das galerias de exibição do museu e oferece material semelhante ao que está exposto para que cada um exercite o seu lado criativo.

Da mesma forma que a Escola Livre de Artes Visuais com seus artistas-professores, cada um dos seus educadores se constitui como catalisador de certos efeitos que advêm do contato com uma obra artística.⁶¹⁴ Os efeitos que interessam ser catalisados são os da ressonância artística, isto é, os impulsos de abertura para a criação que decorre do fato de termos entrado em contato com uma obra artística.⁶¹⁵

Para que o educador do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se coloque como um catalisador das ressonâncias artísticas, a ação educativa deve estar organizada e articulada com o museu como um todo: Escola Livre de Artes Visuais, Curadoria Instantânea e Visita Inventada.

Ação educativa no museu tradicional

O museu tradicional está localizado em um edifício que exhibe a coleção à qual ocorre determinado público que vai receber passivamente uma determinada narrativa ilustrada pelos objetos em exposição. A função da ação educativa no museu tradicional é: reforçar, amplificar e aprofundar os ensinamentos e as informações transmitidas através da exposição. A narrativa veiculada na exposição é destacada nos textos afixados e nos papéis distribuídos, e, também, reforçados na ação educativa. A ação educativa em um museu tradicional funciona tendo por suporte o discurso que visa transmitir a Verdade. A ação educativa nesse tipo de museu lança mão da arte ou dos laboratórios de criação como um recurso pedagógico para que seja atingido o objetivo previamente definido de transmitir tal ou qual conteúdo. O projeto museográfico é formulado a partir dos objetivos de conteúdo a serem transmitidos na exposição. O museu tradicional se dirige, portanto, à razão e cada exposição pode ser traduzida em uma sequência de frases

⁶¹⁴ Acerca do termo catalisador ver o item referente à Escola Livre de Artes Visuais neste capítulo.

⁶¹⁵ Ver NIETZSCHE, Friedrich. (1881). *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. 1 ed., 1. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 161 e Id. (1878). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 1 ed., 7. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 118-119.

enunciadoras da Verdade revelada na exposição de dados objetos da coleção. Uma exposição em um museu tradicional se assemelha a uma aula magistral apoiada em *data show*, enquanto recurso pedagógico que permite “passar” imagens.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea busca estabelecer uma linha de fuga ao controle exercido nas práticas de ação educativa que ocorrem nos museus do tipo disciplinar, baseados na transmissão da Verdade.

A questão essencial para o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é não transmitir um modo único, a maneira dita correta ou científica, de se olhar uma obra de arte. Não se trata de veicular uma narrativa que transmita valores de adaptação ao sistema. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea possibilita, em um único movimento, o exercício de uma vontade e do prazer de usufruir a arte e, ao mesmo tempo, a desconstrução dos preconceitos contra a loucura e a criação dos usuários.

Parte E – A exposição: curadoria instantânea e visita inventada

O projeto museográfico da exposição não parte de uma essência naturalizada e absolutizada do que seja Arte. O espaço da exposição não é um cubo branco, afeito ao projeto da Modernidade, justificado por uma pretensa neutralidade do museu e pela proposta de exibir a “Verdadeira Arte”, sem a interferência do ambiente (museu).

Ao contrário, no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, o espaço da exposição guarda analogia com o lugar praticado da caixa de cena teatral: a ser recriado no decorrer do próprio processo de criação da exposição. Lançar mão da exposição como um lugar praticado da caixa de cena significa sustentar que a exposição é um processo de criação, organizado a partir do olhar de uma curadoria que denomino curadoria instantânea, ou seja, uma curadoria que cria a exposição como uma obra de arte, no instante de sua efetivação. Isso implica o desafio dos artistas convidados a criarem “*sites specifics*”, assim como, preferencialmente, criarem novas obras, não mais aquelas que eles já criaram. Obras estas destinadas para essa determinada exposição.

A passagem do espaço ao lugar praticado significa dizer que na Modernidade, ou mais precisamente, no cubo branco, uma mistificação cientificista supostamente asséptica e neutra, o espaço da exposição era o da própria galeria ou sala de exposição. No caso do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea ou de um museu de arte contemporânea que funciona na racionalidade contemporânea

interessa sustentar o museu como um lugar praticado pela criação: da arte, da exposição, da criação educativa. O lugar praticado do museu de arte contemporânea transcende o espaço da galeria. Ou seja, se a arte contemporânea é uma arte que vem de fora da História da Arte, por sua vez o lugar praticado da exposição de arte contemporânea ultrapassa o espaço físico da galeria, recolocando o museu e sua exposição em uma atitude de diálogo com a vida, com a sociedade, com o espaço extra-museu.

Pensar no espaço museal como uma caixa de cena teatral implica dizer que se busca aperfeiçoar o máximo de envolvimento dos visitantes com as obras. A exposição se efetua sem um traçado prévio a ser seguido durante a visita, não se pretende veicular qualquer narrativa, nem se oferece a possibilidade de catarse ou de refúgio ou de segurança ou de contemplação do Belo. Não se exerce o poder de demonstrar o lado oculto das obras, nem de tornar visível o invisível, aquilo que não seria redutível ao racional, ao lógico, ao normal. A exposição não é um decodificador da linguagem do inconsciente: nada se explica, nem se racionaliza.

A estética que se persegue é a da afetação da sensibilidade artística de cada um. Com isso nada de se montar uma “cidade cenográfica”, nem usar o artificialismo da iluminação. Essas não se justificam por si.

A exposição implica, portanto, em recriar constantemente o próprio espaço de exibição do museu, inclusive em sua materialidade geográfica e física. Além disso, nada de textos explicativos, nem de visitas guiadas. Praticamos uma “visita inventada”. Não se parte, *a priori*, de um conteúdo a ser transmitido.

Os participantes das exposições são escolhidos entre aqueles que têm obras na coleção do museu, além de artistas convidados. Entre esses busca-se sempre promover o lançamento ou dar visibilidade a novos artistas.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea não trabalha com retrospectivas de artistas nem funciona com uma galeria com exposição permanente e exclusiva de obras de Arthur Bispo do Rosário.

A exposição não conta uma determinada história da História da Arte. Não se permanece atado a nenhuma corrente estética ou segmento artístico. As discussões de classificação, descrição e categorização são afeitas à racionalidade clássica e à da Modernidade. A Contemporaneidade, e em particular a arte contemporânea, rompe com o historicismo e evolucionismo na Arte. Com isso se entende que obras artísticas de pacientes psiquiátricos sejam exibidas ao lado de outras de artistas que

não são pacientes psiquiátricos, ao lado de outras de artistas autodidatas ou de artistas consagrados no campo artístico. Não interessa, e nem é posta em relevo, a biografia psiquiátrica ou não de nenhum desses criadores.

Dizendo de outra forma e mais claramente possível: hoje em dia continua a ser criada arte que pode ser rotulada de acadêmica, clássica, abstrata, moderna, conceitual, pop, artesanato ou por qualquer outra designação que frequenta o campo artístico. Da mesma forma, atualmente, também se cria arte contemporânea.

Deve-se evitar a mistificação do tipo: “qualquer coisa pode ser arte contemporânea”, ou arte contemporânea é qualquer coisa que não se enquadra na arte moderna ou clássica. De fato, uma obra de arte contemporânea deve merecer o seu reconhecimento por conta do seu valor artístico e por estar dentro dos parâmetros que definem tal segmento enquanto tal. Por sua vez, entende-se que o museu de arte contemporânea não deve exibir exclusivamente arte contemporânea. Isso seria manter o museu restrito às características que definem a sua coleção, funcionando como um museu de coleção.

Uma das consequências de afirmar o museu sobre o pilar da criação é que este museu de arte contemporânea pode exibir arte contemporânea, bem como a de outros segmentos reconhecidos na História da Arte – é a isso que me refiro quando digo que o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um museu de arte contemporânea que se localiza na Contemporaneidade. Localizado na racionalidade contemporânea, o Museu funciona levando em conta a ressignificação de todas as racionalidades que o homem desenvolveu no Renascimento, no período Clássico e na Modernidade. Do mesmo modo, o museu se coloca de forma livre para realizar uma exposição de, por exemplo, arte clássica ou moderna, ou contemporânea. Assim como o museu assume a atitude de colocar criações que se enquadram na definição de arte da semelhança, da representação, da manifestação historicista, ao lado de criações humanas que foram criadas fora do contexto da arte, por exemplo, em contextos religiosos, de rituais, de culturas, apresentados na exposição a partir do seu valor estético.

O museu da contemporaneidade não é um “museu da mistura”, mas sim o museu que assume na curadoria instantânea a criação de novas relações, de novos significados, de novas leituras. Assim, a curadoria instantânea se apoia na ideia da curadoria como ato de criação.

A obra de arte ou a criação de qualquer artista não é um elemento já dado, algo que tenha um valor natural e essencializado. É um ato de poder, o de estabelecer determinadas relações entre obras e criadores. A ilusão modernista se apoiava no cientificismo e na biologia para justificar e mascarar as suas relações de poder. Daí a proeminência de *marchands*, críticos e curadores apoiados no poder econômico e simbólico do mercado de arte e no poder que emanava de um pretense saber acerca da História da Arte. Penso que um museu de arte contemporânea que funciona na lógica da contemporaneidade impõe uma revisão do papel do curador.

Se, por um lado, o museu de arte contemporânea não é um “museu da mistura” que expõe qualquer coisa, deve-se estar atento ao fato de que o museu de arte contemporânea exige uma nova estética, um projeto museográfico de um novo tipo, incluindo textos, títulos das exposições, iluminação, cenografia e suportes.

No Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea toma-se como base de lançamento do projeto de determinada exposição a ideia desta e o nome emblemático que vai evocá-la. Essa ideia e esse nome são escolhidos por sua polissemia.⁶¹⁶ A ideia matriz da exposição é o eixo de organização da mesma. Esta é definida a partir do conceito do museu como uma aposta na lógica da criação. Trata-se de uma curadoria instantânea, posto que ela se resolve no instante dessa exposição. O museu tem a sua curadoria em projetos dentro ou fora de suas galerias que envolvam partes da sua coleção.

A curadoria instantânea traz implícita a compreensão de se tornar, no momento da montagem de determinada exposição, através do diálogo com os criadores, verdadeiro co-autor das obras a serem expostas, alterando ou intervindo de acordo com as questões colocadas tanto pela ideia quanto pelo processo de montagem da exposição. Decorre daí que a curadoria instantânea acompanha a criação das obras na Escola Livre de Artes Visuais e no ateliê dos artistas convidados.

Supondo-se a itinerância desta mesma exposição, a sua curadoria vai ser reinventada. Ou seja, não há como repetir a mesma exposição em outro lugar. Cada curadoria (exposição) é criada para aquele instante, nisso se leva em conta o conceito ou as características do museu, da instituição e do público que vai receber

⁶¹⁶ Interessa ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea se colocar como uma “obra aberta”, noção de Umberto Eco, sem um discurso persuasivo. Ver essa noção de obra aberta e discurso aberto ou persuasivo no Capítulo 3.

a exposição, assim como o seu contexto cultural, linguístico, a cidade, o país, enfim, o máximo de elementos possíveis que contextualizam o lugar de destino da exposição que se encontra em vias de circular.

Em cada exposição se parte de algum aspecto da Obra de Arthur Bispo do Rosário, e, a partir dessa matriz, no leito delineado pelo conceito, estabelecem-se ressonâncias e se articulam os trabalhos e artistas a serem exibidos.

O conjunto das três galerias que compõem o museu está articulado pela curadoria seja no caso de uma única grande exposição que ocupe as três salas ou de um conjunto de exposições singulares; de qualquer forma estes três espaços dialogam entre si, havendo necessariamente alguma ligação ou articulação entre eles. Parte-se do Museu com objeto total e cada um dos seus segmentos como objetos parciais, logo todos estão interagindo em cada iniciativa.

Visitas Inventadas

As visitas inventadas fazem parte do trabalho desenvolvido pela equipe da Cri-ção educativa. A narrativa criada pela curadoria instantânea consiste em um desafio e em um convite ao visitante para ser co-autor desse processo. Ao receber o visitante os educadores propõem ao público que este se torne o criador de uma nova narrativa, ao assumir a condição de inventor da sua visita. A organização das exposições se dá de tal forma que permita ao visitante um encontro polissêmico com as obras. Ou seja, não se prescreve uma narrativa mestra, nem percursos a serem seguidos, nem roteiros de visitas. Isso se incentiva com ausência de textos explicativos da exposição ou com mapas das obras exibidas. A Cri-ção educativa do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, em seu caráter de “espaço potencial” e de “obra aberta”, desde o primeiro contato com o visitante em suas dependências assume o papel de instigador de novas leituras e possibilidades a partir da exposição. A curadoria instantânea compõe cada exposição como uma obra aberta, valorizando a recepção “aberta” da arte pela arte, como se a exposição fosse uma poesia que pudesse ser lida em diferentes sequências, em um processo tal de abertura que ofereça a possibilidade de cada um compor a sua visita. Dessa forma despe-se o conceito de museu como centro de formação e informação, dando lugar à ideia de museu como lugar praticado.

Através do trabalho de sensibilização do olhar dos educadores do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea o visitante poderá pôr em prática o pleno exercício de *ver* e *observar*, expresso nas palavras de Maria F. Rezende e Fusari e

Maria Heloísa Ferraz: “*Ver é também um exercício de construção perceptiva [...] E observar? Observar é olhar, pesquisar, detalhar, estar atento de diferentes maneiras às particularidades visuais, relacionando-as entre si*”.⁶¹⁷

A disposição dos objetos, os objetos escolhidos, o nome da exposição, e as possibilidades de circulação estão direcionados para a sensibilização do olhar e a fruição das obras de arte, abrindo canais para os sentidos, sensações e sentimentos despertados.⁶¹⁸ A curadoria instantânea não parte da obra tomada como algo de valor universal que se inscreveria como a afirmação de uma Verdade a ser revelada pelo museu. O Museu não revela nada. Assim como não ensina, não obriga, nem pressupõe. Vale ressaltar que, ao adotar essa filosofia de atuação, o Museu não nega o que há de fundamental na História da Arte: as relações entre história, artistas e produção artística. Rompe-se, não custa recordar, com um museu que veicule uma narrativa mestra acerca da arte que supostamente tenha valor universal, e com os compromissos da *epistémê* da Modernidade: historicismo e deciframento.

Como a Curadoria Instantânea, as Visitas Inventadas e a Escola Livre de Artes Visuais se articulam com a Criação educativa?

1- Quando uma pessoa procura o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea como um objeto total ou motivado por algum, ou alguns, dos seus objetos parciais – a exposição, a obra de Arthur Bispo do Rosário, a Escola Livre de Artes Visuais –, isso já despertou nesta pessoa, público visitante, uma expectativa em relação ao espaço que ela vai conhecer (se ainda não o conhece), à exposição a ser visitada e ao trabalho que será desenvolvido pela equipe que irá recebê-la. Toma-se por princípio que interessa ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea acolher, valorizar e multiplicar os aspectos concernentes às expectativas de seu visitante.

Ao chegar ao prédio do museu, ao *hall* de entrada, ou ao local no qual o museu esteja praticando a criação, deve-se reconhecer que esse processo já se encontra deflagrado dentro de cada pessoa nesse momento. Assim, a apresentação visual do museu, o título da exposição, a abordagem por parte dos funcionários deve estar focada no estímulo ao sensitivo, à sensibilização do olhar, à abertura para

⁶¹⁷ FUSARI, Maria F. de Rezende e FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, 1993, p. 74.

⁶¹⁸ MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias, PICOSQUE, Gisa e GUERRA, Maria Terezinha. *Didática do ensino de arte: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998, p. 76.

entrar em contato com a arte. Em todos os aspectos o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea procura a produção/recepção da arte pela arte;

2- Importa ter em mente, como foi anteriormente destacado, que a arte provoca ressonâncias artísticas naquele que entra em contato com ela e é isso que se busca valorizar.

O que a criação educativa e a visita inventada buscam catalisar são as ressonâncias artísticas provocadas pelo contato com a arte. Busca-se evitar que tais ressonâncias – artísticas – sejam entendidas, refletidas racionalmente ou acomodadas pelo entendimento lógico da exposição ou de tal ou qual objeto exposto. Entende-se que tal tipo de recepção tende a neutralizar a sensibilidade despertada nesse contato.

A curadoria instantânea organiza a exposição tendo em vista ressaltar e dar destaque à dimensão sensível. Os educadores do museu acolhem a sensibilidade afetada pela arte e estimulam que cada um pratique a criação artística. Em outras palavras, se valoriza a recepção da arte pela arte;

3- A sala da criação educativa está montada dentro do perímetro do circuito da(s) exposição(s), mais claramente entre as galerias dois e três. Não existe distância entre visitar a exposição e “depois” ir para a ação educativa. Esta se encontra inserida no próprio percurso que cada um pode traçar em sua visita inventada;

4- A criação educativa toma como princípio o pensamento de Nietzsche que destaca que não é o artista quem cria a obra, ao contrário, é a obra quem cria o artista.⁶¹⁹ Assim, se o visitante, ou alguém agenciado por alguma atividade do museu, é estimulado a criar, essa pessoa pode vir a se colocar em ressonância artística de criação;

5- A criação educativa agenda visitas de grupos que serão apresentados ao museu através da visita inventada. Ou seja, o educador acompanha o grupo com sensibilidade, respeitando não só as escolhas de percurso feitas pelos visitantes como também os tempos necessários à fruição das obras expostas. A visita não é guiada no termo tradicional da palavra, pois não se parte de um *a priori* de que haveria um discurso absoluto a ser apresentado como Verdade ou veiculado através da exposição. A visita é imanente à exposição que, em essência, é campo fértil para

⁶¹⁹ Ver NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 199.

novas leituras, uma “obra aberta”. Enfim, a visita inventada não transcende nada, ela não apresenta nada; no que se confundiria com uma visita guiada: não existe nenhum elemento informativo que não esteja contido no contexto e cenário da exposição;

6- Uma pessoa pode frequentar o museu e ser aluno da Escola Livre de Artes Visuais sem passar uma vez sequer pelas galerias da exposição. Mas, a criação educativa sensibiliza e informa a cada um a existência da Escola na qual ele (a) pode dar continuidade ao projeto de criação artística e às experiências que vivenciou. Com isso se estabelece que em cada exposição a criação educativa funciona como uma porta de entrada para a Escola Livre de Artes Visuais;

7- A criação educativa permite a mediação entre a instituição e o visitante através da criação artística. Não se toma a ação educativa com uma mediação cultural, mas sim como um encontro mediado pela criação. Essa mediação opera nas infinitas possibilidades de leituras que cada pessoa ou grupo possa vir a fazer da “obra aberta” denominada Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea;

8- A equipe de criação educativa procura aprofundar seus conhecimentos em arte e educação buscando fundamentar seu trabalho sem contudo limitar suas atividades a tal ou qual projeto de laboratório de criação focado em tal ou qual obra. Caso contrário, a criação educativa estaria cerceando o que lhe é mais precioso: a liberdade de expressão e criação através da fruição de obras de arte.

Como disse, a criação educativa opera o deslocamento do enfoque no pedagógico em direção ao da arte. Em consequência não há a definição prévia de conteúdos a serem transmitidos; não há a eleição de tal ou qual metodologia, nem é definido um objetivo programático. Isso não significa, em nosso entendimento, uma ausência de metodologia. Fazemos a escolha metodológica de não ser didático, no sentido pobre da palavra, direcionando o foco para o processo criativo e para a construção do conhecimento.

A criação educativa catalisa o processo de criação artística que foi agenciado pela ressonância que o contato com a obra exposta ou com a exposição deflagrou;

9- Dos vários elementos que são ativados ou atçados a partir do contato com as obras expostas, a criação educativa reforça a tendência da criação como resistência ao controle da razão e da lógica sobre o sensível e o desmedido.

A atitude básica do educador

A partir do diálogo entre a direção do museu, a Curadoria Instantânea, a Escola Livre de Artes Visuais e a Cri-ação educativa se identificam previamente os elementos presentes nas distintas obras exibidas. Assim, se identificam os objetos expostos e os elementos que os compõem. A cri-ação educativa do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea trabalha com a elementarização dos componentes presentes nos objetos expostos a qual permitiu a criação de cada um desses objetos. Estes elementos identificados são oferecidos ao público ao final da visita inventada. Por exemplo, se a exposição conta com pintura são oferecidos: tela, papel, tinta, pincel, espátula, esponja, algodão, como alguns dos elementos. O educador busca nas conversas e na observação participante identificar o(s) trabalho(s) que mais sensibilizou(aram) cada um e na sala da cri-ação educativa o visitante vai encontrar e reconhecer esses mesmos elementos essenciais presentes nas obras que visitou na exposição.

A questão básica que o educador coloca para o visitante é uma provocação-convite:

“Estes trabalhos que tanto lhe chamaram a atenção, ou que lhe pareceram ser tão instigantes, parecem ter sido feitos com estes elementos?;

Você quer experimentar estes mesmos elementos?;

Que tal experimentar criar algo com eles?!”.

Enfim, a cri-ação educativa se afasta de uma ação educativa focada em uma atitude pedagógica de transmitir valores e informações, de trabalhar conteúdos, de estabelecer metas e objetivos. A cri-ação educativa objetiva operar na ética e na lógica da arte, dialogando com todos os seus elementos histórico-estéticos e estimulando a criação artística.

Parte F – A exposição *Toque*: o conceito do Museu em ação

Recorro ao exemplo da exposição *Toque* – realizada nas três galerias do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea de 13 de dezembro de 2008 a 15 de março de 2009 – para ilustrar a noção de curadoria instantânea e a concepção do Museu enquanto um lugar praticado da caixa de cena teatral, articulando os seus vários segmentos.

Começo apresentando o texto, dividido em três partes, que foi afixado nas paredes de cada uma das galerias com seus respectivos números:

A aranha, na mitologia grega, surgiu do castigo de Aracne, exímia na tecelagem, que ousou desafiar a deusa Atena, esta a mestra e patrona dessa arte. Condenada foi a balançar-se na ponta do seu fio; a tecer incessantemente; condenada à repetição – vocação e castigo – compromisso que lhe permitiu a vida.

A imagem da aranha tecendo sua teia é a das forças que tecem nossos destinos: tecer é criar; é o esforço de retomar a ligação entre o efêmero e o eterno. Demiurgo aprisionado na repetição que gera a própria obra e banha a sua vida, como ocorre com um artista.

II

A aranha se encontra aprisionada na sua teia tida como “a mais frágil das moradas”, aquela que evoca a realidade de aparências ilusórias e enganadoras, como no mito de Maya, que é “vazia de ser”.

O véu de Maya, como a teia da aranha, exprime a beleza da criação, que seduz, que aprisiona na ilusão da paixão, que controla, que domina. Como Penélope fazendo o seu tecido que termina durante o dia e é desmanchado à noite. Nesse movimento ela controla a dor da ausência amorosa e afasta tantas presenças indesejadas. A repetição que aprisiona na espreita do momento sublime como em um ápice: o beijo da mulher-aranha.

III

Aracne queria morrer enforcada, mas foi condenada a viver tecendo, seduzindo e capturando. Fios que tecem a relação entre a luz e a treva; entre a vida e a morte. Assim como Ariadne com a sedução das luzes e o seu fio estabelecem uma linha de fuga do monstro devorador; assim como através da criação artística se posterga o fim; da mesma forma, no sentido inverso, o fio da aranha seduz, captura e permite a morte.

A aranha tira de si própria a sua teia com que fora condena à vida, tecendo a armadilha e o destino do outro: a morte.

Comentários acerca da exposição *Toque*

Ressalto que somente no meio de um dos trajetos possíveis da visita à exposição em cada galeria, o visitante tomava contato com esse texto que seria, segundo a expectativa corrente nos museus tradicionais, o texto explicativo da exposição. Conforme se pode depreender, a princípio e intencionalmente, esse texto não explica a exposição (do que se trata, quais artistas, qual segmento da arte); ao contrário, ele sugere imagens, se refere a mitos, evoca o trabalho de criação da teia

da aranha, a aranha-mulher e os aspectos que envolvem a aranha, a teia e a mulher, representados por alguns ícones ou figuras míticas.

1- Escolha do título: humor e atitude

O nome da exposição *Toque* foi escolhido por que o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea ganhou o prêmio *Arte, Cultura e Paz* da Avon, empresa que trabalha com perfumes e cosméticos direcionados ao público feminino. Dessa forma, a Avon patrocinou quatro exposições e o funcionamento da Escola Livre de Artes Visuais. O nome *Toque* é uma referência ao perfume Toque de Amor da Avon. Como, primeiro, o perfume talvez fosse sair de linha ou mudar de nome, e segundo, porque *Toque*, ao invés de Toque de Amor, é um nome que abrange espectro maior de entendimentos, associações ou ressonâncias, optamos por esse título *Toque*.⁶²⁰

2- Parte-se da obra de Arthur Bispo do Rosário

Como em todas as exposições do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea partimos de um aspecto interessante na Obra de Arthur Bispo do Rosário, neste caso: o toque de feminilidade presente nos seus trabalhos, um verdadeiro toque de amor, uma exaltação da delicadeza. Isso se expressa marcadamente nas suas obras com fios e linhas, através de bordados e das composições. Assim, a exposição *Toque* parte da feminilidade da Obra de Arthur Bispo do Rosário que se revela nos bordados e pela linha, fio condutor dos pontos e da composição, do envolvimento e do revestimento dos Objetos Recobertos com Fio Azul – ORFAS. Não se parte, como de praxe, de alguma referência que poderia estar inscrita na História da Arte, como, por exemplo, a pintura, a *assemblage*, a instalação. Opta-se por uma singularidade mais distante da catalogação artística.

3- Curadoria como invenção: um ato de poder e não uma mistificação científica

A curadoria é um ato de poder e se opera através de uma “invenção”, termo aqui usado no mesmo sentido que Nietzsche empresta à natureza da origem do conhecimento. Entendemos que esta seja a característica mais marcante da curadoria em arte contemporânea: um olhar, que a partir de determinado ponto de vista – do curador – inventa uma exposição. Se, por um lado, a curadoria exige certa familiaridade com a História da Arte, por outro lado, e de forma mais destacada, não é um exercício de saber mas sim de poder, do poder de estabelecer uma dada interpretação.

⁶²⁰ A propósito da escolha dos nomes das exposições com características polissêmicas ver o nome das seguintes exposições: *Sangue Novo* (8/6/2008 a 17/8/2008), *Beleza* (22/6/2009 a 18/9/2009), *Hospício é Deus* (tirado do nome do livro de Maura Lopes Cançado), *Próxima Parada e Salva Vidas* (todas de 10/4/2007 a 30/6/2007).

4- Não trabalhamos com retrospectivas nem com sala de exposição permanente

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea não trabalha com retrospectivas das obras de Arthur Bispo do Rosário nem ocupa galerias de visitas com exposição permanente. A racionalidade moderna é historicista. Nela cabem retrospectivas ou recortes de aspectos da obra de um autor. Isso porque implica uma historicidade ou leitura finita da obra. Finita, esclareço, no discurso persuasivo acerca da Verdade dessa obra, assim como finita no tempo: a obra é dada como completa, acabada. Partimos do princípio da obra aberta, assim, a obra de Arthur Bispo do Rosário não é delimitada no tempo da sua morte física, nem no discurso da Verdade, ou melhor, da palavra de ordem do museu que abriga a sua coleção ou do curador de determinada exposição. Se a obra é aberta, polissêmica, ela admite inúmeras possibilidades de aproximação.

5- Estabelecem-se ressonâncias

A partir deste núcleo de obras de Arthur Bispo do Rosário, no caso escolhido, as que são marcadas pelo bordado e pelas linhas, buscam-se ressonâncias artísticas desse ponto de vista de leitura da sua obra. Essas ressonâncias são inventadas pela curadoria. A curadoria inventa essas ressonâncias no instante da criação da exposição: elas são construídas pelo olhar do curador, não existindo nem como Verdade, nem como Realidade, nem como Sujeito.

A construção/invenção das ressonâncias na exposição *Toque* deu-se a partir dos bordados e tessituras com fios e linhas presentes na obra de Arthur Bispo do Rosário com a imagem da aranha e da criação do seu bordado ou teia. Essa imagem foi sugerida tanto pela obra de Louise Bourgeois que tem por tema a aranha, como pela tessitura das linhas em suas inúmeras possibilidades de composição.

Louise Bourgeois não nos interessou somente por ter criado obras com o tema da aranha, pois esse está presente também na obra de outros tantos artistas. Ela, mais do que nunca, nos interessou em primeiro lugar por ter escrito gentilmente um dos textos de apresentação do livro *Arthur Bispo do Rosário: século XX*⁶²¹. Em segundo lugar, trata-se de uma grande artista cujas obras foram em raras ocasiões expostas no Brasil. Em terceiro, havia sido garantido junto a um colecionador –

⁶²¹ Ver LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. O texto foi essencial na divulgação do livro tendo sido publicado, sob exigência de exclusividade, no *Jornal Folha de São Paulo*.

como de fato ocorreu – o empréstimo de uma obra dessa artista. Essa seria então uma oportunidade ou uma maneira de colocar a sua obra em uma exposição no próprio Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Tomamos a aranha como um dos símbolos da feminilidade, a partir da construção de sua teia, e identificamos em seguida três elementos constituintes desta feminilidade aranha: a) a construção de sua rede; b) a atração e captura que ela desempenha por intermédio desta teia; e c) a morte que ela provoca. Assim, deslizamos a figura da aranha em três aspectos: sedução, dominação e morte. A partir de cada um destes aspectos englobados na figura da aranha construímos a correlação com uma das três figuras de mitos femininos: Aracne, Penélope e Ariadne. Cada um desses mitos corresponde a uma das figuras da feminilidade, a saber: Aracne – condenada a tecer teias para capturar o Outro, Penélope - seduzindo pelo bordado enquanto forma de controlar o Outro, e Ariadne – através do fio possibilitando a passagem entre o aqui e o além, entre a vida e a morte.

Cada uma das três galerias na exposição *Toque* estava marcada por uma das facetas do mito feminino da linha, do bordado, da aranha: Aracne e a teia = captura, Penélope e o bordado = sedução, e Ariadne e a linha = morte ou vida.

Trabalhamos nesta exposição com os mitos, pois estes são polissêmicos e abrangem diversas possibilidades de atualização.

6- Os artistas

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea exhibe obras de artistas do campo da saúde mental ao lado de criadores consagrados do campo artístico sem valorizar a biografia ou contemplar qualquer tipo de discussão acerca da sua vida. Tais obras são exibidas por apresentarem ressonâncias com o mote inicial da exposição. Além disso, em cada exposição o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea tem a preocupação de lançar ou dar visibilidade a novos talentos. O outro segmento que compõe a exposição é aquele compreendido por obras criadas na Escola Livre de Artes Visuais, como foi o caso da obra de Elisa Castro, uma grande teia de aranha produzida performaticamente no decorrer da exposição e que foi, em momentos e em certo sentido, trabalhada nas aulas da Escola. Uma outra obra presente na exposição *Toque* foi criada pela artista espanhola Ana Esteves que frequentou o Museu em uma residência artística e realizou um trabalho com linhas e objetos nas suas aulas na Escola, trabalho que foi fotografado e parte destas imagens exibida na exposição.

Com o exposto quero assinalar que os trabalhos dos usuários, dos artistas consagrados, dos visitantes, dos professores em suas aulas na Escola, dos alunos da mesma, dos artistas em início de carreira, todos eles são escolhidos ou são estimulados em sua criação a partir da provocação de ressonâncias que a curadoria instantânea inventa.

No Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea as aulas e os objetos criados pelos alunos e professores da Escola Livre de Artes Visuais entram na exposição e muitos podem, inclusive, permanecer em processo de construção durante o tempo da exposição. Segue-se aqui os mesmos princípios da criação educativa que consiste na provocação a criar, agenciada pelos efeitos que o contato com a arte desperta. Entende-se que a criação educativa não conta uma verdade acerca da exposição e nem sobre as obras exibidas.⁶²²

Um último aspecto a ser comentado, no que diz respeito à escolha dos artistas, foi o que sucedeu na exposição Beleza. Partiu-se da beleza presente na obra de Arthur Bispo do Rosário e foram escolhidos 19 artistas homens, como ele, cujos trabalhos ilustram facetas da beleza: vida, sociedade, sexo, política, dor, natureza, ícones, mídia, arte, artistas, fragmentos do corpo, atitude, imagem, tecnologia e palavra.

⁶²² Mais detalhes sobre a exposição Toque pode ser lido na reportagem intitulada “*Uma barreira que cai*” acerca da presença de arte contemporânea em um hospital psiquiátrico publicada no Jornal O Globo, 04 de janeiro de 2009.

Conclusão

“A última coisa que eu prometeria seria <melhorar> a humanidade. Eu não construo novos ídolos; os velhos que aprendam o que significa ter pés de barro. Derrubar ídolos (minha palavra para <ideais>) – isto sim é meu ofício”.⁶²³
Friedrich Nietzsche (1889)

Parte A – Museu: de lugar de memória ao museu do esquecimento

O museu que adota a política de sustentar a criação leva em consideração o esquecimento como uma suspensão da tendência de imitação dos fluxos de crenças e de desejos. Este intervalo de indeterminação revelado pela suspensão da imitação ou repetição o impele a não ser um museu memorioso, um museu lugar de memória, nem um museu lugar de história. Na verdade, um museu que sustenta a lógica da criação, se contrapondo e desertando do papel de lugar de memória e de lugar de história, assume a condição de ser um museu de esquecimento.

Para Nietzsche, o excesso de história leva à “ossificação do comportamento”.⁶²⁴ O museu encharcado de história afoga a criação. Ele funciona como um museu erudito ou ressentido, e cabe destacar, em suas palavras, “sob tais aspectos [do ressentimento], a história é o oposto da arte [...]”.⁶²⁵

A observação de Nietzsche pode e deve ser aplicada a um povo, a uma cultura, a um indivíduo e, também, insisto, a nível institucional, como num museu.

Um museu adoece se ele se consagra e se encharca com um tipo qualquer de história deixando, em consequência, em um segundo plano ou condenada ao silêncio a sua dimensão a-histórica. Assim, um excesso de história prejudica o indivíduo. Se um museu, tido como um lugar de memória é engolfado em um excesso de história – caberia enfatizar que é desnecessária, nesse sentido e nesse aspecto, a indagação acerca do tipo de história que aí prevalece –, ele perde a capacidade de criação. Ao perder tal capacidade de criação tal dispositivo funciona no sintoma compaixão e/ou no sintoma controle e em suas respectivas lógicas.

Aqui cabe dizer, com Nietzsche, que estes museus agonizantes do excesso de história são verdadeiros “túmulos caiados que parodiam a vida”.⁶²⁶

Em outras palavras, o museu da criação ou o museu do esquecimento afirma o esquecimento para poder criar; ao passo que museus que funcionem com as outras lógicas, aqui estudadas, se entopem de história, aparentemente, sem

⁶²³ NIETZSCHE, Friedrich. (1889). *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2. ed., 3. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 7.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶²⁶ *Id.* (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 179.

nenhum esquecimento, e com isso passam a funcionar como lugar de história ou lugar de memória.

O termo “aparentemente” está colocado em destaque, pois na realidade o que ocorre é que estes museus memoriosos ou historicistas expressam o resultado de uma disputa por narrativas, por práticas discursivas, enfim, por uma dada memória ou história.

Museu: arte, ciência e filosofia

A lógica da criação contrapõe-se a determinados sintomas museológicos tipificando-os enquanto expressões do predomínio da “lógica da compaixão” e da “lógica do controle”.

Um museu que funcione na lógica da criação, cria obras, tal como está expresso no pensamento de Nietzsche: “A <obra>, aquela do artista, do filósofo, inventa em primeiro lugar aquele que a criou, que se supõe que a tenha criado”.⁶²⁷ Com isso pode-se acrescentar: um museu que funciona na lógica da criação cria arte.

Essa afirmação seria mais precisa se ela fosse assim expressa: o museu que funciona na lógica da criação possibilita que aqueles que com ele entrem em contato criem obras da natureza da arte. Mas essa mesma afirmação poderia ser contraposta à afirmação do historiador de arte Gombrich: “*Não existe arte mas sim artistas*”.⁶²⁸ Assim, esse museu faz da lógica da criação ponto central de sua política institucional, com vistas a criar as condições para que cada indivíduo que participe da produção ou da recepção da arte pela arte seja estimulado a lançar mão dos procedimentos do fazer artístico para realizar a invenção de objetos ou produtos. Tais produtos, em cuja elaboração foram acionados os procedimentos da ordem da arte, e não da ciência, serão recepcionados através da arte. Um museu que funcione na lógica da criação não cria arte e na verdade nem mesmo artistas. Ele permite, e este é o alcance de sua atitude, que indivíduos que experimentem a produção/recepção da arte se coloquem em um devir artista, sendo agenciados pela arte e neste processo ocorra o agenciamento de subjetividades inventivas.

O objeto é a memória do ato. O museu que opere na lógica da criação não valoriza o objeto em si, mas na realidade o processo, ou seja, o devir.

⁶²⁷ *Id.* (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d, p. 199.

⁶²⁸ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. (1950). *A história da arte*. 16. ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000, p. 15.

Nas palavras de Deleuze, a arte é feita de inventar ou criar blocos que se distinguem conforme a linguagem de que se lance mão.⁶²⁹

Por sua vez, a filosofia “*consiste em criar ou inventar conceitos*”.⁶³⁰ Assim, a lógica da criação possibilita que sejam criados blocos estéticos. Nesse mesmo texto, Deleuze insiste na afirmação de que a arte, a filosofia e a ciência correspondem à expressão de atos de criação humana. Para ele, “*Ao lado de tudo isso, a ciência não é menos criadora. Eu não vejo tantas oposições entre as ciências e as artes*”.⁶³¹ Isto posto, para o filósofo, a ciência cria ou inventa funções.⁶³²

Assim, todas essas atividades, das mais elevadas da condição humana, são atividades em que está envolvido o ato de criar ou inventar algo de novo, ou seja, estabelecer uma dobra no fluxo imitativo de crenças e de desejos: isto tanto na arte, na filosofia, como na ciência.

O que distinguiria, então, no plano do museu, um museu que funcione na lógica da criação dos museus que operem nas lógicas da compaixão e do controle? Uma resposta possível, que me parece ser a mais adequada, é a de que o museu no qual predomine a lógica da criação cria arte. Por sua vez, em um museu assentado na lógica da compaixão, ou em um museu da lógica do controle, nos museus ressentidos e nos museus eruditos, a vida se encontra degenerada pelo excesso de história, ou seja, aí se perdeu de vista esta dimensão de criação que poderia se dar, também, na ciência.

Na verdade, estes modos de funcionamento: lógica da compaixão e a lógica do controle conduzem ao ressentimento pelo excesso de história, neles não se cria nada de novo, não há nada de inventivo: o que elas fazem é repetir a história da ciência transvertida de novidade.

Mais uma vez: nestes museus onde predomina a lógica da compaixão e a lógica do controle não se cria ciência e sim se repete a história, ou melhor, um gênero de história, do tipo monumental ou antiquário, acerca da ciência.

⁶²⁹ “*O cinema inventa [...] blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar*”. DELEUZE, Gilles. (1987). “*Qu’est-ce que l’acte de création?*”. Disponível em: www.webdeleuze.com. Acesso em: 16 de maio de 2003.

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ “*O que é uma função? Existe uma função sempre que há correspondência uniforme de pelo menos dois conjuntos. A noção de base da ciência – e não desde ontem, mas desde muito tempo – é a noção de conjunto. Um conjunto não tem nada a ver com um conceito. Sempre que você puser conjuntos em correlação uniforme, você obterá conjuntos e poderá dizer: <Eu faço ciência>*”. *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

Cabe distinguir que um museu que funcione na lógica da compaixão é aquele encharcado pela história monumental da razão: dos feitos dos cientistas, dos médicos e outros tantos que triunfaram sobre a loucura ou a doença mental nas oficinas de tratamento. Do mesmo modo, o museu que opere na lógica do controle se encontra encharcado e ferido de morte da história do tipo antiquário.

Em outras palavras, um museu onde predomine a lógica da compaixão conta, ou melhor, repete *ad nauseam*, a história das ciências do homem e dos saberes da modernidade. Por sua vez, um museu com ênfase na lógica do controle, da mesma forma, repete *ad infinitum* a história da ciência da estética.

Parte B – Museu do esquecimento e estética do controle⁶³³

A instituição museu foi criada como um “lugar de memória”,⁶³⁴ espaço de hegemonia de determinada narrativa no campo da arte, da ciência e da antropologia. Conforme foi evidenciado nesta tese, mais do que um lugar de memória o museu é um lugar de história.

No campo artístico o museu foi consagrado ao classicismo e à arte acadêmica; no campo científico e etnográfico à demonstração de uma história mestra e linear, evolucionista, tomando-se o branco macho, católico, europeu e as suas formas de organização e pensamento como sendo o ápice e a meta da evolução.

Se o museu é um lugar de memória, na verdade como um lugar de uso de determinado tipo de história, busco definir o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea como um museu do esquecimento: uma estratégia de resistência ao controle da criação artística das pessoas diagnosticadas como loucas, psiquiatrizadas, pensionistas de manicômios, esquizofrênicas.

De fato, desde o Renascimento o universo da arte tem sido atravessado por uma tensão: a afirmação do classicismo como ideal da Arte e o esforço de sistematizar a Estética tomando-se por base a lógica científica de matiz aristotélico. Com isso lutou-se contra novas iniciativas, movimentos e tendências.

No correr dos séculos veio à luz uma série de rotulações que buscavam repudiar como estrangeiros ao campo artístico impulsos que foram sistematizados e que vieram a ser conhecidos como o rococó, o gótico, o barroco, e, mais

⁶³³ Esses comentários foram publicados em: AQUINO, Ricardo. “Museu do esquecimento”. In: *Catálogo da exposição Interiores a Descoberto*. Madrid, Londres e Dublin, 2006.

⁶³⁴ Ver NORA, Pierre. (1984). “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Houry. In: *Projeto História*. N. 10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

recentemente, o impressionismo, entre outros. Todos esses conceitos foram, em seu nascedouro, rotulações que buscaram exercer o controle para excluir esses segmentos do campo artístico.⁶³⁵

Esses movimentos citados acabaram se impondo e sendo reconhecidos como importantes segmentos da História da Arte. Uma das razões é o fato de que as vanguardas desses movimentos sistematizaram os seus procedimentos que consistiam, em última análise, em um desenvolvimento do campo da História da Arte. Em consequência dessa sistematização tais procedimentos puderam ser assimilados, multiplicados, propagandeados, reproduzidos, enfim, puderam “fazer escola”.

O século XX, com a tendência denominada primitivismo na arte moderna, trouxe à luz, incorporada pelas vanguardas artísticas, a arte do “Outro”: loucos, africanos, latinos, índios, negros, crianças etc. A criação desses vários segmentos encontrava-se aprisionada e controlada nos Gabinetes de Curiosidade e Museus Etnográficos. Esses objetos ilustravam as teorias eugenistas e evolucionistas dos centros do poder.

A criação dos artistas loucos estava confinada nos hospitais psiquiátricos guardada nos armários das coleções organizadas por ilustres médicos que a utilizavam como objeto de pesquisa sobre o “primitivo”, o “arcaico”, a doença mental, a loucura. Esses objetos no campo psiquiátrico hospitalar foram entendidos como sintoma de doença, daí as rotulações de arte psicótica, arte psicopatológica, psicopatologia da expressão, arte degenerada, imagem do inconsciente. Todas essas denominações são etiquetas pejorativas e que negam a essa criação o reconhecimento enquanto Arte. Um dos fatores que reforçam esse aprisionamento é a utilização de uma “arte domesticada”, como técnica projetiva, recurso de expressão, terapia ocupacional ou arteterapia. É a utilização de uma arte domesticada, posto que subjugada pela finalidade terapêutica que contribui para legitimar que essa criação não seja autenticamente arte.

No campo artístico essa criação sofreu do mesmo intuito de controle e exclusão, através de rotulações que buscam destacar um aspecto particular que

⁶³⁵ Ver GOMBRICH, Ernst Hans Josef. (1966). “Norma e forma: as categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas”. In: *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. Tradução: Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

seria comum a esses criadores. Todas essas denominações adjetivam a artisticidade dessa criação, visando reduzir a sua potência, negando-lhe autenticidade: arte bruta, *outsider art*, *folk art*, arte virgem. E, concomitante a essa taxonomia, organizaram-se várias coleções, batizadas com nomes que almejam o reconhecimento enquanto categoria estética, ao lado do surgimento de modernos gabinetes denominados “museológicos”, de arte bruta, de *folk art* e de *outsider art*.

O intuito de controle de todas essas categorias estéticas utilizadas para desqualificar a criação dos usuários dos serviços de saúde mental como não-arte e os seus criadores como não-cidadãos, configuram o campo do que denominei “estética do controle”.

O século XX assistiu o embate pelo reconhecimento desses segmentos abrindo as grades dos gabinetes de curiosidade, dos museus etnográficos e das coleções de estudo dos psiquiatras. Essa criação compareceu à luz do dia.

Em nosso século assistiremos, por um lado, ao declínio da importância do uso dessa criação para ilustração de teorias psiquiátricas e psicanalíticas que, além da ilusão tautológica de ilustrar teorias e conferir ares de sabedoria a esses médicos e psicólogos, nada mais são do que o exercício do velho monólogo da razão sobre a loucura. Por outro lado, assistiremos ao embate entre duas concepções: de um lado, os que consideram que se deva conferir uma positividade ao polo da exclusão. Esses buscam uma ação de afirmação da arte do outro, do negro, do pobre, da mulher, do africano, do louco. Algo à semelhança das lutas de gênero, pela afirmação da diferença contra a Identidade prevalente. Por outro, e posicionando-se contra essa tendência, se alinha o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Esse repudia essas falsas dicotomias: centro-periferia; dentro-fora; império-colônia; saúde-doença mental. Essas dicotomias marcaram a Modernidade, mas se mostram ultrapassadas na Contemporaneidade, lida como globalização, capitalismo ou sociedade de controle. Para nós, não se trata de lutar pela afirmação da arte do louco em combate por seu reconhecimento em oposição aos preconceitos para se alinhar ao lado da arte dos saudáveis. As características das condições de vida, das circunstâncias do processo de criação, do fato de se encontrar internado em hospital e diagnosticado pela psiquiatria, enfim, da biografia do criador, não podem servir como fundamento para uma definição de uma corrente, segmento, movimento ou tendência estética. Caso contrário teria que se postular uma arte dos presos, dos estudantes, dos conventos, das gestantes, dos idosos, dos cancerosos, dos

deprimidos, dos viajantes e dos migrantes. A estética do controle sustenta as suas rotulações, não através dos procedimentos estéticos presentes na obra ou no conjunto dos criadores, mas sim na biografia do criador.

Os criadores do campo da saúde mental não sistematizaram os seus procedimentos, não há uma unidade estética comum a esses trabalhos que atravessam diversas escolas, técnicas, tendências e materiais. Nem mesmo existe algo que seja característico, típico ou inerente à criação dos usuários dos serviços de saúde mental.⁶³⁶

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea defende que cada criador originado no campo psiquiátrico seja apresentado dentro dos critérios e conceitos, escolas e tendências existentes na História da Arte. Ou será que um louco não pode pintar com maior ou menor conhecimento, domínio técnico, informações, e sua criação ser reconhecida dentro dos princípios do impressionismo, do academicismo, do abstrato, da arte *pop*, citados a título de exemplo?

Sendo o museu um lugar de memória, cabe ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea lutar pelo esquecimento. Isso implica se posicionar contra o controle psiquiátrico, contra a leitura etnocêntrica, contra os preconceitos e estigmas das rotulações que permeiam o campo artístico. O esquecimento é a pré-condição para a criação. Trata-se de promover uma linha de fuga das tentativas de controle para mergulhar na abertura para o novo, para o desconhecido, em que cada criador possa afirmar a sua obra e que essa possa ser acolhida sem preconceitos, enquanto boa ou má, interessante ou não, arte popular ou arte erudita, arte *naïf* ou rudimentar, arte moderna ou artesanato, enfim, enquanto criação legitimamente artística, a obra de um indivíduo em sua plenitude humana e criadora.

Parte C – Museu: lógica ou tipologia?

As lógicas estudadas na pesquisa implicariam em uma nova tipologia a ser aplicada no estudo dos museus? Nesse caso, como distingui-las das classificações tão largamente usadas no museu tradicional?

⁶³⁶ Isso foi o que assinalou Osório César: “É um erro classificar a obra de arte criada pelo doente mental, de arte degenerada ou patológica. Na expressão artística do doente, descortinamos um mundo calmo, ingênuo, rico de colorido, do qual a doença não participa como degenerescência. É, pois, uma clamorosa injustiça classificá-lo como tal. O panorama artístico do doente mental tem a mesma amplitude, a mesma beleza, daquele do homem chamado normal”. CESAR, Osório. (1954). Apud SILVA, Quirino. “Exposição de internados do Juqueri”. In: *Jornal Diário da noite*. São Paulo, 01 de abril de 1954.

Mário Chagas chama a atenção para a elevação do número de museus e o declínio das tipologias baseadas em disciplinas e acervos. Em suas palavras,

*Ao considerar o movimento de proliferação e ressignificação dos museus no Brasil nos últimos trinta anos, dois aspectos, segundo penso, ganham destaque: a diversidade museal e a democratização da tecnologia museu. O fenômeno da ampliação da diversidade museal trouxe a erosão das tipologias museológicas baseadas em disciplinas e acervos, o alargamento do espectro de vozes institucionais, a flexibilização das narrativas museográficas de grandes sínteses nacionais ou regionais, a experimentação de novos modelos museológicos e museográficos, a disseminação de museus e casas de memórias por todo o país.*⁶³⁷

O movimento teórico que apresento não se dá na direção de uma nova tipologia “baseada em disciplinas e acervos” presente, por exemplo, na obra de Aurora Leon, que faz um detalhado estudo das tipologias segundo a disciplina, o acervo e o tipo de propriedade.⁶³⁸ Enfatizo que não pretendo gastar esforços em um afã descritivo ou classificatório acerca dos museus. Os esforços se dão na direção de apontar determinadas características básicas que atravessam os museus de qualquer natureza, disciplina ou acervo que nos permitem evidenciar a lógica do seu funcionamento, como sendo de criação, controle ou compaixão.

A discussão acerca dos limites das tipologias aplicadas ao museu e a da ruptura que estabeleço, valorizando a dimensão molecular, merece ser contextualizada para o seu mais claro entendimento. Para tanto, cabe responder à indagação: qual a leitura acerca do museu e do social que conduzem de uma parte à tipologia e, de outra, à lógica de funcionamento?

Musealização ou desterritorialização na sociedade de controle?

Neste contexto de crise das instituições disciplinares insere-se a assertiva de Deleuze de que a arte deixa de estar confinada a instituições específicas, como os museus, e passa a seguir o circuito dos bancos: “*Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco*”.⁶³⁹

Em outros termos, a exibição da arte está desterritorializada. Isso se encontra, a meu ver, no cerne da expansão quantitativa implícita na abertura de novos museus e na ampliação de espaços musealizados, assim como da crise das lógicas descritivas e de classificação dos museus a que Chagas se referiu.⁶⁴⁰

⁶³⁷ CHAGAS, Mário. “Museus: antropofagia da memória e do patrimônio”. In: CHAGAS, Mário. (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 31. 2005, p. 20.

⁶³⁸ Ver LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopia*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2000, p. 114-170.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁴⁰ Ver a citação na página anterior.

No que diz respeito à expansão qualitativa dos espaços agora musealizados, trazendo em seu bojo a exaltação da memória, cabe a indagação: seria essa a razão da ampliação do número de museus? Seria essa a razão da crise do modelo descritivo e classificatório das tipologias, em seu intuito de contemplar a diversidade que se exhibe a olhos vistos? Ou essa expansão responde a alguma conquista micropolítica? Sobre esse prisma interessa ver o posicionamento de Andréas Huyssen, ao destacar a relação do fenômeno do holocausto com a memória e o esquecimento.

Huyssen sentenciou que “*Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado*” e se refere a uma “*cultura da memória*”.⁶⁴¹ Ele localiza tal fenômeno: “*O lugar político das práticas de memória é ainda nacional e não pós-nacional ou global*”.⁶⁴²

Huyssen estuda a maneira como em determinadas concepções existiria uma tentativa de compensação à perda da identidade nacional e comunitária, por exemplo: “*A musealização de Lübbe e os lugares de memória [museus] de Nora compartilham verdadeiramente a sensibilidade compensatória que reconhece uma perda da identidade nacional e comunitária*”.⁶⁴³

No que diz respeito a Hermann Lübbe e à sua noção de musealização, Huyssen comentou que “*Ele [Hermann Lübbe] mostrou como a musealização já não era mais ligada à instituição do museu no sentido estrito, mas tinha se infiltrado em todas as áreas da vida cotidiana*”.⁶⁴⁴

Prefiro pensar, para justificar a expansão do museu, no fenômeno da desterritorialização que se manifesta nas sociedades de controle.

Há que se pensar que a lógica disciplinar – de controle, vigilância, disciplinarização, docilização dos corpos – do museu, como de qualquer outra instituição disciplinar, tende a se espalhar pelo tecido social. Essa pulverização do funcionamento do museu não é uma diluição de sua lógica de funcionamento, mas sua característica principal nesse contexto. Não se trata tampouco de uma demanda específica que teria se originado a partir da esfera da “memória”; não se trata de

⁶⁴¹ HUYSSSEN, Andréas. *Passados presentes: mídia, política, amnésia*. 2. ed. Tradução: Sérgio Alcides. Seleção de textos: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Artplano, 2000, p. 15.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

algo que diga respeito exclusivamente à memória, mas sim ao modo de funcionamento na sociedade de controle.

Museu e racionalidade contemporânea

Ainda com referência ao museu na contemporaneidade, gostaria de fugir de certas atribuições feitas por Lisbeth Rebollo Gonçalves ao denominar museu/monumento àquele que seria o museu pós-moderno.⁶⁴⁵

Nas palavras de Gonçalves ocorre na atualidade “o fenômeno dos novos museus, verdadeiros monumentos arquitetônicos [...]”.⁶⁴⁶ Mais adiante ela explica o seu pensamento: “Esse novo modelo de museu que surge no cenário da cidade é visto com o valor de um museu/monumento”.⁶⁴⁷

Os museus viveriam, então, de acordo com Gonçalves, uma fase de

[...] *fascínio pelo espetáculo que aparece nos acontecimentos artísticos, tanto no fenômeno dos novos museus, verdadeiros monumentos arquitetônicos, como no processo de preparação de megaeventos, como as exposições temporárias que circulam na Europa e na América ou vão ao Japão, proporcionando as mesmas programações em diferentes cidades do mundo.*⁶⁴⁸

Estudar a lógica que organiza o museu e estudar o modo de subjetivação agenciado permite fugir dos embaraços e enganos das descrições de objetos e disciplinas, e da classificação de museus que se evidenciam “embaralhadas”, na medida em que os mesmos estão cada vez mais disseminados e multiplicados na contemporaneidade.

A leitura da racionalidade contemporânea na qual Gonçalves se apoia é aquela desenvolvida por Omar Calabrese, que identifica no neobarroco a característica básica da *epistémê* contemporânea.⁶⁴⁹ Isto confere certo alcance, que eu diria restrito, à apreensão do museu na contemporaneidade.

No meu entendimento, tanto Gonçalves quanto Lübbe ficam aprisionados no afã descritivo e classificatório tido como obsoleto e ultrapassado em decorrência dos efeitos da desterritorialização em curso na sociedade de controle. Pretendo fugir de tais armadilhas e evidenciar a possibilidade de que o alcance desta pesquisa acerca dos museus no campo da psiquiatria no Brasil possa vir a ser compartilhado e

⁶⁴⁵ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004, p. 65.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, *Ibid.*,

⁶⁴⁷ *Ibid.*, *Ibid.*, p. 70.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, *Ibid.*, p. 65-66.

⁶⁴⁹ CALABRESE, Omar. (1987). *A idade neobarroca*. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: 70, 1988.

reconhecido em outros desenhos institucionais, como a prática de terapia ocupacional com a arte em oficina, amostras, exposições, audiovisuais, entre outros.

Creio que a lógica aqui construída pode vir a ser demonstrada no estudo dos museus de arte, de história natural e de história nacional. Por isso, ela se beneficia do fato de estar assentada no estudo do museu enquanto instituição disciplinar, caminho estabelecido por Foucault, e no entendimento da ordem social contemporânea como sociedade de controle, conforme desenvolvido por Deleuze.

É também a partir de Deleuze que se pode pensar que a criação é a resistência por excelência ao controle. Esta criação pode se dar não apenas, mas também no campo da arte, que no contexto da sociedade atual se encontra desterritorializada e circulando pelo espaço liso da sociedade de controle, *pari passu* com o conjunto das funções organizadas em cada espaço institucional disciplinar.

D – Lógica da criação e as lutas pela subjetivação

A que leva a prática do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e qual a sua importância? Qual o efeito desejado com a escolha de uma política institucional centrada na lógica da criação?

A lógica da criação é aquela que, predominando em um determinado objeto parcial, implica reconhecer que as forças atuam no sentido da criação artística estimulando processos de singularização, promovendo linhas de fuga das tendências à serialização ou individualização. Ela possibilita a formação de subjetividades não-assujeitadas ao poder institucional.

A primeira resposta é: a aposta na lógica da criação favorece o confronto com a lógica da compaixão que, num contexto geral, se revela influente nos dispositivos da esfera da psiquiatria, inclusive naqueles que lidam com a arte.

A compaixão é uma das janelas através da qual pode ser recuperada a psiquiatria tradicional nos espaços criados pela Reforma Psiquiátrica.

A segunda resposta encontrei no pensamento de Guattari que aponta para o fato de que a reconquista de um grau de autonomia criativa em um campo particular invoca outras conquistas em outros campos.⁶⁵⁰ Isso se dá na dimensão microfísica, mesmo dos meios mais minúsculos.⁶⁵¹

Guattari acentua que a produção de subjetividades atravessa todas as esferas da vida, sendo desterritorializada e transversalizada. Estudo, então, a

⁶⁵⁰ Ver GUATTARI, Félix. (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1997, p. 56.

⁶⁵¹ Ver *Ibid.*

produção de subjetividades em um dos espaços sociais nos quais se dá a produção de subjetividades, ou seja, conforme denominou Guattari, em um equipamento coletivo: o museu.

Destaco a atualidade da discussão acerca da produção de subjetividades que, segundo Foucault, é o caráter original de várias das lutas atuais: elas colocam em questão o estatuto do indivíduo, assim como é no seio delas que emerge a produção de subjetividades.⁶⁵²

Acerca dessas lutas, Foucault propõe o entendimento de que elas opõem uma resistência aos efeitos de poder, pois

*[...] rodam em torno de uma mesma questão: quem somos nós? Elas são uma recusa destas abstrações, uma recusa da violência do Estado econômico e ideológico que ignora que nós somos indivíduos, e também uma recusa da inquisição científica e administrativa que determina a nossa identidade. **Para resumir, o principal objetivo destas lutas não é o de atacar esta ou aquela instituição de poder, ou grupo, ou classe ou elite, mas sim uma técnica particular, uma forma de poder. Esta forma de poder exerce-se sobre a vida cotidiana imediata, que classifica os indivíduos em categorias, os designa pela sua individualidade própria, liga-os à sua identidade, impõe-lhes uma lei de verdade que é necessário reconhecer e que os outros devem reconhecer neles.***⁶⁵³ **[negrito meu]**

Quando Foucault fala em uma vida não fascista, há que se refletir acerca dos micro fascismos que frequentam as nossas instituições, entre elas, o museu. Levar em consideração a esfera da micropolítica, ao meu ver, não significa desconhecer as lutas na dimensão macropolítica. Ao contrário, trata-se de levar em consideração, nas palavras de Foucault que: *“atualmente, predominam as lutas contra a submissão da subjetividade”*.⁶⁵⁴

Com base nesses pressupostos caberia então refletir: na atualidade, estariam os museus priorizando a lógica do controle ou a lógica da compaixão? Seriam essas lógicas um viés de permissividade para a miniaturização do fascismo de nossos museus?

Cabe reiterar o chamado de Guattari que se aplica a um museu: *“A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo”*.⁶⁵⁵

⁶⁵² FOUCAULT, Michel. (1972). “Introdução à vida não fascista”. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ GUATTARI, Félix. (1989). *Op. cit.*, p. 33.

Parte E – Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea e a Reforma Psiquiátrica

A memória criativa, que pressupõe o esquecimento e com a abertura que se dá pela criação, é a que interessa ao Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea enquanto a serviço da resistência ao controle. Ou seja, a luta contra o controle não implica uma relação de poder que se daria pelo confronto situado em um espaço privilegiado, localizado e datado em um momento em que se daria a Grande Batalha. Na verdade, a resistência ao controle é a capacidade de estabelecer a dobra sobre as forças que intentam o controle e o assujeitamento; é uma linha de fuga dentro de um processo contínuo, marcado por tensões, correlações, conjunturas, dentro da perspectiva de que a trajetória é assinalada por possibilidades de contrações e distensões, em um processo imanente às disputas e embates.

Trazer esta questão da memória criativa e da lógica da criação para a Reforma Psiquiátrica é levar em conta que a construção de um museu ou de qualquer dispositivo em si não basta; da mesma forma que a montagem, pela Reforma Psiquiátrica, de uma instituição alternativa ao asilo, por si só não é uma garantia de que essa instituição esteja funcionando em uma lógica diferente daquela da Psiquiatria. Não basta o dispositivo estar fora do espaço asilar, nem ter sido montado pelo esforço da Reforma, nem a oficina de terapia ocupacional operacionalizar a arte, o Museu, a oficina ou qualquer dispositivo deveria se estruturar de forma a ter um claro posicionamento, teórico e prático, no seio dos jogos de poder, a favor da construção de uma lógica da criação. Neste contexto é que se pode ler a recomendação do psiquiatra italiano Benedetto Saraceno: *“Não necessitamos de esquizofrênicos pintores, necessitamos de esquizofrênicos cidadãos, não necessitamos que façam cinzeiros, necessitamos que exerçam a cidadania”*.⁶⁵⁶ Ou seja, não basta ser uma oficina de terapia ocupacional pela arte, não basta ser um dispositivo construído pela Reforma Psiquiátrica, não basta ser um museu ou uma exposição de arte, deve-se estar atento para o tipo de lógica que aí predomina.

A Reforma Psiquiátrica luta em quatro frentes: contra o asilo, contra o saber psiquiátrico, pela cidadania dos usuários e na cultura. Com isso claro, para cada e

⁶⁵⁶ SARACENO, Benedetto. “Reabilitação psicossocial: uma estratégia para a passagem do milênio”. In: PITTA, Ana. (Org.). *Reabilitação psicossocial no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 16.

qualquer modalidade de atividade com a arte no campo da Reforma Psiquiátrica deveriam ser colocadas as seguintes questões: 1) Esta atividade nega o saber psiquiátrico?; 2) Ela se contrapõe ao asilo ou à lógica disciplinar ou repete a mesma lógica do encarceramento e da minoridade social do usuário?; 3) Ela contempla a cidadania da criação desses usuários e a cidadania dos próprios usuários?

Se determinado trabalho em um dado dispositivo, mesmo naqueles erguidos pela Reforma Psiquiátrica, não luta contra o saber psiquiátrico, não se contrapõe à lógica disciplinar, se submete ao controle do poder psiquiátrico, não sustenta a cidadania, então esta iniciativa, mesmo que com a arte, está a serviço da psiquiatria tradicional.

A Escola Livre de Artes Visuais pratica a criação enquanto um exercício de cidadania na medida em que funciona na lógica da criação. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, ao funcionar na lógica da criação, investe no campo da mudança e do novo, contra o paradigma psiquiátrico clássico e o seu positivismo cientificista. Portanto, ao funcionar na lógica da criação, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea coloca em ação as seguintes palavras de Nietzsche que sintetizam a sua inserção no debate das questões sustentadas pela Reforma Psiquiátrica: *“A história e as ciências naturais foram úteis para vencer a Idade Média: o saber contra a crença. Agora lançamos a arte contra o saber: o retorno à vida!”*.⁶⁵⁷

A Reforma Psiquiátrica, entre outros objetivos, não custa repetir, luta por um novo lugar social na cultura a ser ocupado pela loucura e pelos que se encontram na condição de sofrimento psíquico. Birman destaca ser esse o eixo central da luta do movimento.⁶⁵⁸

A desconstrução das instituições e do saber que sustentam a psiquiatria exigiu a construção de novos dispositivos, denominados por Franco Rotelli *“instituição inventada”*.⁶⁵⁹ Essa necessidade decorre da mudança do foco do “mal obscuro”⁶⁶⁰ – os indivíduos recolhidos em uma instituição – para ter como objeto as

⁶⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. “Le philosophe: considérations sur le conflit de l’art et de la connaissance”. In: *La naissance de la philosophie à l’époque de la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1981, p. 156.

⁶⁵⁸ BIRMAN, Joel. “A cidadania tresloucada”. In: *Psiquiatria sem hospício: contribuições ao estudo da reforma psiquiátrica*. BEZERRA, Benilton e AMARANTE, Paulo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992, p. 72.

⁶⁵⁹ ROTELLI, Franco. (1988). “A instituição inventada”. In: NICÁCIO, Fernanda. (Org.).

Desinstitucionalização. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2001, p. 91.

⁶⁶⁰ SARACENO, Benedetto. *Op.cit.*

pessoas em situação de sofrimento psíquico. A instituição inventada inventa uma nova maneira de cuidar, a partir de um novo olhar sobre um novo objeto.

O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é uma instituição inventada pelas necessidades e especificidades da luta da Reforma Psiquiátrica na cultura. O foco de sua atuação é a defesa da cidadania plena da criação artística dos usuários dos serviços de saúde mental.⁶⁶¹

Com outras palavras: o Museu é uma instituição inventada na dimensão da luta na cultura, que tem por proposta o empenho em prol da reforma psiquiátrica da criação artística dos usuários, dos museus e das experiências com a arte. Se a Reforma Psiquiátrica luta pela cidadania dos usuários e por instituições de cuidados em saúde que respeitem esses direitos, o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, por sua vez, é uma instituição inventada que luta pela cidadania plena da criação dos usuários.

Parte F – Reforma Psiquiátrica e a luta pela cidadania na cultura

Desenvolvo a seguir uma aplicação dos resultados desta tese na discussão acerca do que seja a luta na cultura empreendida pela Reforma Psiquiátrica. O que é a luta na cultura?

Defendo o ponto de vista de que assumir a luta pela cidadania da criação dos usuários dos serviços de saúde mental é na prática assumir a lógica da criação. Ou seja, um dispositivo no qual se trabalhe com objetos estéticos, gerados em qualquer procedimento que utilize a arte, leva a uma luta na cultura em prol da cidadania plena se for assumida, desde o momento de produção/recepção da arte, a atitude de se adotar a produção/recepção da arte pela arte e não pela ciência. Isso com a perspectiva de apostar na figura do cidadão, amparado na racionalidade contemporânea e com o uso a-histórico da história para proporcionar a criação.

A lógica da criação é uma aposta no poder de a arte permitir a criação de novas subjetividades não assujeitadas ao controle do poder. A lógica da criação se caracteriza, entre outras variáveis, pela produção/recepção da arte pela arte. Isso significa dizer que a luta pela cidadania na cultura implica um rompimento com a tutela da ciência sobre a arte, e com o fim da redução do uso da arte a uma modalidade que qualifico “arte domesticada”. Não há necessidade de uma criação

⁶⁶¹ AQUINO, Ricardo. “A luta pela cidadania na cultura”. Trabalho apresentado no II Fórum Internacional de Saúde Mental e Direitos Humanos. Rio de Janeiro, 2008.

ser medida pela ciência, no caso a psiquiatria. Se a produção/recepção da arte se dá por intermédio da ciência, então, ela vai ser controlada no seu potencial desmedido que é inerente à arte. A submissão da criação artística vai levar a que esses objetos sejam valorizados como documentos do saber científico e não mais como objetos de arte. A valorização enquanto objeto/documento da ciência remete não mais ao criador mas sim ao cientista – psiquiatra ou outros tantos cientistas da razão – que possibilitou o aparecimento de tal objeto, daí a monumentalização do documento que vai deixar de fora as relações de poder que permeiam o encontro entre o cientista da razão e o objeto – doente mental – de sua intervenção. O objeto criado, visto pela ótica da ciência, é um documento científico da produção engendrada não pelo criador, reduzido à condição de objeto, mas sim pela Doença, de propósito com D maiúsculo, posto que entificada, erigida à condição de substância, que confere determinada Identidade na medida que a estes olhos “científicos” subjuga o Sujeito, agora tragado pela Doença.

A produção/recepção da arte pela ciência desloca a lógica da criação em prol da lógica da compaixão, e daí ao elogio do procedimento terapêutico ou científico, do técnico e do seu saber, em detrimento do objeto de arte ou da capacidade do criador. Esse objeto posteriormente, costuma-se dizer, vai ser “exibido na cultura”, o que é uma pura ilusão, como se a cultura não estivesse presente desde o primeiro instante. Fabricam-se instrumentos, ferramentas, técnicas, saberes, práticas dentro da cultura. Não existe uma produção fora da cultura que depois vai ser exibida na cultura. Essa afirmação se sustenta independentemente da noção de cultura utilizada. Assim, a luta pela cidadania na cultura já está presente no momento mesmo da produção desses objetos, assim como na recepção da arte. Outra ilusão consiste em pensar que, se este objeto, que teve a sua produção da arte pela ciência, vai ser exibido em um museu, em uma exposição dita de arte, que este fato por si garantiria uma imunidade contra uma produção/recepção da arte pela ciência. Mesmo em uma exposição “de arte” em um museu de arte, pode ocorrer a recepção da arte pela ciência. Quando ocorre a recepção pela ciência, ocorre a afirmação da minoridade social do criador, pois essa criação vai ser explicada “cientificamente” como tendo sido obtida graças aos esforços do cientista e da técnica empregada, vendo-se aqui a arte subordinada e controlada pela ciência. Se essa criação não é dotada da plenitude do direito de cidadania de ser reconhecida como arte, se ela é vista como um objeto “com jeito de arte” (entre aspas) mas na verdade como um

documento científico, em consequência, o seu criador “paciente psiquiátrico”, que criou tal objeto em uma oficina de tratamento, graças ao cientista, este paciente não é um cidadão pleno e sua criação não merece ser designada arte, sofrendo da minoridade social. Isso porque o objeto vai ser colocado em evidência graças à compaixão do cientista da razão que proporcionou que este viesse à luz em um projeto de tratamento. Projeto este que serve, então, como ilustração da doença mental do criador – na ótica da compaixão apresentada como determinante último da ação de criação – em uma perspectiva da estética do controle e dos seus conceitos forjados na usina do controle.

Para a criação dos usuários ser reconhecida como objeto artístico, ela de início não deve ter sido criada como produto da ação terapêutica de tal ou tal técnico ou técnica. Onde interessa para a Reforma Psiquiátrica a criação artística que se dá em coletivos nos quais o papel do criador seja ocupado simultaneamente por usuários, técnicos, artistas e fora do enquadre de terapia ocupacional. Isso somente se evidencia na lógica da criação.

Assim, a luta pela cidadania na cultura para a criação artística dos usuários dos serviços de saúde mental implica desertar da psiquiatria, mesmo da “boa”, tipo Reforma Psiquiátrica, e criar fora do enquadramento da ciência, do tratamento. Criar como um exercício de atividades de criação artística agenciada por artistas e sem a demarcação de papéis – do tipo paciente que cria versus técnico que estimula ou que ensina a fazer arte –, e sem a tutela ou o monopólio que o autorizaria a decifrar o sentido último da criação dos usuários. Ou seja, o que a Reforma Psiquiátrica pode fazer de melhor, no que diz respeito à criação artística dos usuários, é promover a desmedicalização e a despsiquiatrização dessa criação. Isso por um lado. Por outro, estimular em seus dispositivos a criação artística agenciada por artistas e não por técnicos em saúde mental. A criação artística promovida em dispositivos desmedicalizados e despsiquiatizados pode contribuir para a construção da clínica ampliada da Reforma Psiquiátrica.

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. "Museus, patrimônios e diferenças culturais". In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário de Souza e SANTOS, MYRIAN Sepúlveda. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/Minc, 2007.

AITA, Virginia H. A. "Posfácio à edição brasileira". In: DANTO, Artur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP/Odysseus, 2006.

AMARANTE, Paulo. (Org.). *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil*. Rio de Janeiro: SDE/ENSP, 1995.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. London and New York: Verso, 1991.

AQUINO, Ricardo. "Estrela". In: MOSÉ, Viviane. (Org.). *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue/Museu Bispo do Rosário, 2001.

_____. "Arthur Bispo do Rosário: artista". In: *Catálogo da exposição Arthur Bispo do Rosário no Musée Jeu du Paume*. Paris, 2003.

_____. *Museu Bispo do Rosário: criação e resistência*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

_____. "Manifesto do Museu Bispo do Rosário: o museu e a dobra na sociedade de controle". In: *Jornal O Estado de Minas, Caderno Pensar*. Belo Horizonte, 16 de abril de 2005, p. 6.

_____. "Do pitoresco ao pontual: uma fotobiografia". In: LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: s/n, 2006.

_____. "Museu do esquecimento". In: *Catálogo da exposição Interiores a Descoberto*. Madrid, Londres e Dublin, 2006.

_____. "Esquecimento do esquecimento". In: ARAÚJO, Emanuel. (Org.). *Catálogo da exposição Para nunca esquecer: negras memórias, memórias de negros: o imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a herança da escravidão*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

_____. "Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea: da coleção à criação". In: *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*. Rio de Janeiro: IPHAN-Minc, n. 3, dezembro de 2007.

_____. "A luta pela cidadania na cultura". Trabalho apresentado no II Fórum Internacional de Saúde Mental e Direitos Humanos. Rio de Janeiro, 2008.

_____. "A quarta epistémê ilustrada na obra de Bispo do Rosário". Trabalho apresentado no XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro da História da Arte. Rio de Janeiro, 2008.

AQUINO, Ricardo e AQUINO, Rita. “*Estética do controle*”. Trabalho apresentado no Congresso DA PRECARIIDADE: XIII Encontro da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

AQUINO, Ricardo, AQUINO, Rita e AQUINO, Thiago. “*A Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea*”. In: *Saúde em debate. Revista do Centro Brasileiro de Estudos de Saúde*. V. 32, n. 78/79/80. Jan/dez 2008.

ARCHER, Michael. (1999). *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARRUDA, Elso. *Terapêutica ocupacional psiquiátrica: com um capítulo sobre reabilitação psiquiátrica*. Rio de Janeiro: s/n, 1962.

AVERY, Catherine e HOUAISS, Antonio. “Folk”. (Verbetes). In: *The new Appleton dictionary of the English and Portuguese languages*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc., s/d.

AZEVEDO, Domingos. “Art brüt”. (Verbetes). In: *Grande dicionário francês-português*. 4. ed. Lisboa: Bertrand, 1952.

BALEN, Regina Maria Lopes van. *Sujeito e identidade em Nietzsche*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1999.

BARRENECHEA, Miguel Angel. “Nietzsche: o eterno retorno e a memória do futuro”. In: BARRENECHEA, Miguel Angel. (Org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

BARRETO, Lima. (1953). *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Planeta do Brasil/ Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

BARROS, Denise Dias. “Cidadania versus periculosidade social: a desinstitucionalização como desconstrução do saber”. In: AMARANTE, Paulo. (Org.). *Psiquiatria Social e Reforma Psiquiátrica*. 1. ed., 3. reimpressão. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1994.

BARROS, Manoel. (2004). *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2004.

BASAGLIA, Franco. *A psiquiatria alternativa: contra o pessimismo da razão o otimismo da prática*. São Paulo: Brasil Debates, 1979.

_____. (1968). “As instituições da violência”. In: BASAGLIA, Franco. (Org.). *A instituição negada: relato de um hospital psiquiátrico*. Tradução: Heloísa Jahan. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London and New York: Rutledge, 1995.

BENTHAM, Jeremy. (1891). "O panóptico". In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *O panóptico: Jeremy Bentham*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BECKER, Howard S. (1963). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BION, Wilfred. (1967). "Notes on memory and desire". In: *Psychoanalytic Forum*, II-3.

BIRMAN, Joel. *Sexualidade na instituição asilar*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

_____. "A cidadania tresloucada". In: *Psiquiatria sem hospício: contribuições ao estudo da reforma psiquiátrica*. BEZERRA, Benilton e AMARANTE, Paulo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

BOURDIEU, Pierre. (1992). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. (1989). *O poder simbólico*. 6. ed. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOYER, Paul S. "Arte folclórica e artesanato". (Verbetes). In: *World Encyclopedia*. 2005. Disponível em: www.encyclopedia.com. Acesso em: 20 de agosto de 2009.

BOWLER, Anne E. "Asylum art: the social construction of an aesthetic category". In: ZOLBERG, Vera L. e CHERBO, Joni Maya. (Eds.). *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

BRAND, Bettina. "La collection d'oeuvres de malades mentaux de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, des origines jusqu'en 1945". In: *Catálogo da exposição La beauté insensée*. Charleroi: s/n, 1996.

BURKE, Peter. "Os sentidos da sujeira". In: *Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais!*. São Paulo, 05 de agosto de 2007.

BUTLER, Judith. (1993). "Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'". In: *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CALABRESE, Omar. (1987). *A idade neobarroca*. Tradução: Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: 70, 1988.

CAPONI, Sandra. (2000). *Da compaixão à solidariedade: uma genealogia da assistência médica*. 1 ed., 1. reimpressão. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2004.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed., 18. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Catálogo da Exposição Registros de minha passagem pela terra: Arthur Bispo do Rosário. Parque Lage. Rio de Janeiro, 1989.

Catálogo da exposição Art brut: collection de L'Aracine. Realizada de 2 de fevereiro a 14 de julho de 1997 no Musée d'Art Moderne, Communauté Urbaine de Lille-Villeneuve d'Ascq e de 14 de novembro de 1997 a 28 de fevereiro de 1998 no Château de Villeneuve, Fondation E. Hugues, Vence.

CERTEAU, Michel. (1990). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 7. ed. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHAGAS, Mário. "Museus: antropofagia da memória e do patrimônio". In: CHAGAS, Mário. (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N. 31. 2005.

CLARK, Lygia. "Objeto relacional". In: *Catálogo da exposição Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies. Rio de Janeiro: Paço Imperial do Rio de Janeiro. dez. 1998/fev. 1999.

CORRÊA, Denise. "Oficinas: uma reflexão". In: COSTA, Clarice Moura e FIGUEIREDO, Ana Cristina. (Orgs.). *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

COULANGES, Fustel. (1864). *A cidade antiga*. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2001.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a estética do delírio*. Tese de doutorado em Sociologia. Araraquara: Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2002.

DANTO, Arthur. (1997). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP/Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. (1988). *Foucault*. Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1988.

_____. (1986). "Rachar as coisas, rachar as palavras". In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996.

_____. (1986). "A vida como obra de arte". In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996.

_____. (1990). "Controle e devir". In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996.

_____. (1990). "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: *Conversações 1972-1990*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1996.

_____. (1964). *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. São Paulo: 34, 2003.

_____. (1977). "Resistência". (Verbetes). In: Abecedário de Gilles Deleuze III. Disponível em: www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc3. Acesso em: 17 de maio de 2003.

_____. (1987). "Qu'est-ce que l'acte de création?". Disponível em: www.webdeleuze.com. Acesso em: 16 de maio de 2003.

_____. (1993). "A literatura e a vida". In: *Crítica e Clínica*. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2004.

_____. (1968). *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1980). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. 1. ed., 1. reimpressão. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1999.

DENIZART, Hugo. Filme *O prisioneiro da passagem*. 1982.

DOUGLAS, Mary. (1966). *Pureza e perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Tradução: Sonia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, s.d.

DUBUFFET, Jean. (1949). "L'art brut préféré aux arts culturels". In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome I. Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome I. Paris: Gallimard, 1967.

_____. (1967). "Place a l'incivisme". In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome I. Paris: Gallimard, 1967.

ECO, Umberto. (1968). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELIAS, NORBERT e SCOTSON, John L. (1965). *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução: Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELIOT, T. S. (1963). *Poesia*. 3. ed. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FENDELMAN, Helaine e KLECKNER, Susan. *Collecting American folk art*. New York: Random House, 2004.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.

FERRO, Marc. (1985). *A história vigiada*. Tradução: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOUCAULT, Michel. (1969). *La arqueologia del saber*. 2. ed. Tradução: Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo veintiuno, 1972.

_____. (1963). *O nascimento da clínica*. 2. ed. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

_____. (1975). *Vigiar e punir: nascimento das prisões*. Tradução: Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. (1973). *A verdade e as formas jurídicas*. 3. ed. Tradução: Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim de Moraes. *Cadernos da PUC*. Rio de Janeiro: PUC, 1978.

_____. (1966). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. (1976). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4. ed. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. (1961). "Prefácio (*Folie et déraison*)". In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.). FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise: Ditos e Escritos I*. 2. ed. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense, 2000. Col. Ditos e Escritos, vol. I.

_____. (1962). "Loucura ausência de obra". In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.). FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise: Ditos e Escritos I*. 2. ed. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense, 2000. Col. Ditos e Escritos, vol. I.

_____. (1977). "O asilo ilimitado". In: MOTTA, Manuel Barros da. (Org.). FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2000. Col. Ditos e Escritos, vol. I.

_____. (1972). "Os intelectuais e o poder". Entrevista com Gilles Deleuze. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. Col. Ditos e Escritos, vol. IV.

_____. (1977). "A vida dos homens infames". In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. Col. Ditos e Escritos, vol. IV.

_____. (1977). "Poderes e estratégias". In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. Col. Ditos e Escritos, vol. IV.

_____. (1978). "Diálogo sobre o poder". In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. Col. Ditos e Escritos, vol. IV.

_____. (1978). "Precisões sobre o poder: respostas a certas críticas". In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2006. Col. Ditos e Escritos, vol. IV.

_____. (1971). "Nietzsche, genealogia e história". In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Marcelo Catan. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. (1976). "Soberania e disciplina". In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Maria Teresa de Oliveira e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. (1977). "Não ao sexo rei". In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. (1978). "Sobre a história da sexualidade". In: *Microfísica do poder*. 26. ed. Organização, Introdução e Revisão Técnica: Roberto Machado. Tradução: Angela Loureiro de Souza. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____. (s/d). "Dois ensaios sobre o sujeito e o poder". Tradução: s/n. Disponível em: www.brigadasinternacionais.blogspot.com. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

_____. (1972). "Introdução à vida não fascista". Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault. Acesso em: 12 de setembro de 2009.

FREUD, Sigmund. (1926). "Inibições, sintomas e ansiedades". In: *Edição padrão brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. XX. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. (1905). "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade". In: *Edição padrão brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. VII. 2. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

_____. (1905). "Minhas teses sobre o papel da sexualidade na etiologia das neuroses". In: *Edição padrão brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. VII. 2. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

_____. (1912). "Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise". In: *Edição padrão brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. XII. 2. ed. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

FUSARI, Maria F. de Rezende e FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, 1993.

GALLETTI, Maria Cecília. *Oficina em saúde mental: instrumento terapêutico ou intercessor clínico?* Goiânia: EDUCG, 2004.

GARCIA, Maurício L. *Análise institucional: considerações sobre a clínica ampliada*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo: PUC, 1996.

GIRON, Myrna Cicely Couto. *Psicanálise e arte: a busca do latente*. Porto Alegre: Rigel, 2007.

GLUSBERG, Jorge. (1997). *A arte da performance*. 1. ed., 2. reimpressão. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOFFMAN, Erving. (1963). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4. ed. Tradução: Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. (1961). *Manicômios, prisões e conventos*. 6. ed. Tradução: Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. (1966). "Norma e forma: as categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas". In: *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. Tradução: Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. (1950). *A história da arte*. 16. ed. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.

GONDAR, Jô. "Lembrar e esquecer: desejo de memória". In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô. (Orgs.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GREENBERG, Clement. (1960). "Pintura modernista". In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília de Mello. (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.

GUATTARI, Félix. (1970). "Somos todos grupelhos". In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. (1974). "Micropolítica do fascismo". In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. (1975). "Devir mulher". In: GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. (1977). "As creches e a iniciação". In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. (1977). "Devir criança, malandro, bicha". In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. (1989). *As três ecologias*. 6. ed. Tradução: Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1997.

_____. (1962-63). "Introdução à psicoterapia institucional". In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

_____. (1964). "A transferência". In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

_____. (1964). "A transversalidade". In: *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Idéias & Letras, 2004.

_____. (1990). "Heterogênese". In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. 1. ed., 5. reimpressão. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALBWACHS, Maurice. (1951). *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. (2000). *Império*. 3. ed. Tradução: Berilo Vargas. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001.

HOBSBAWN, Eric. (1983). "Introdução". In: HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. (Orgs.). *A invenção das tradições*. 6. ed. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. (1983). "A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914". In: HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. (Orgs.) *A invenção das tradições*. 6. ed. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUYSSSEN, Andréas. *Passados presentes: mídia, política, amnésia*. 2. ed. Tradução: Sérgio Alcides. Seleção de textos: Heloisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Artplano, 2000.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.-B. (1982). *Vocabulário da psicanálise*. 2. ed. Tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário: século XX*. Rio de Janeiro: s.n., 2006.

LAZZARATO, Maurizio. *Puissances de l'invention: la psychologie économique de Gabriel Tarde contre l'économie politique*. s/l: Les empêcheurs de penser en rond, 2002.

LE GOFF, Jacques. (1984). "Documento/monumento". In: *História e memória*. Tradução: Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1990.

_____. (1988). *História e memória*. Tradução: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: UNICAMP, 1990.

LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopia*. 7. ed. Madrid: Cátedra, 2000.

LE WITT, Sol. "Paragraphs on conceptual Art". In: *Artforum*, 1967.

LUCHINS, Abraham S. (1964). *Psicoterapia de grupo: um guia*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

MAIZELS, John. *Raw vision: outsider art sourcebook*. Radlett: Raw Vision, 2003.

MARESSÉ, François. *Le musée, temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MARINETTI, F. T. (1909). "Manifesto do futurismo". In: BERNADINI, Aurora Fornoni. (Org.). *O futurismo italiano*. Tradução: Aurora F. Bernadini. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias, PICOSQUE, Gisa e GUERRA, Maria Terezinha. *Didática do ensino de arte: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998.

MILAGRES, André Luís Duval. *Porta de saída do asilo: cotidiano, narrativa e subjetividade nas residências terapêuticas em saúde mental do IMAS Juliano Moreira*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. (1886). *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, s/d.

_____. *Obras incompletas*. 2. ed. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. (1873). "Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral". In: *Obras incompletas*. 2. ed. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. "Le philosophe: considérations sur le conflit de l'art et de la connaissance". In: *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. (1887). *Genealogia da moral: um escrito polêmico*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. (1883). *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 9. ed. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. (1872). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed., 4. reimpressão. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. (1882). *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. (1888). "Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo". In: *O caso Wagner: um problema para músicos/Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. 1 ed., 1. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. (1874). *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. (1878). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 1 ed., 7. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. (1881). *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. 1 ed., 1. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. (1889). *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2. ed., 3. reimpressão. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. (1994). *Sabedoria para depois de amanhã: seleção dos fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. (1888). "A 'razão' na filosofia". In: *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. (1888). "Os quatro grandes erros". In: *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. (1889). *O crepúsculo dos ídolos, ou, como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. (1880). *O viajante e sua sombra*. Tradução: Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007.

NORA, Pierre. (1984). “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Tradução: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*. N. 10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

PEIRY, Lucienne. *L’art brüt*. Paris: Flammarion, 1997.

PESSOA, Fernando. “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. In: *Obras em prosa: volume único*. 1. ed., 6. reimpressão. Organização, introdução e notas: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique e QUIROGA, Ana P. (1980). “Transferência e contratransferência na situação grupal”. In: PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O processo grupal*. Tradução: Marco Aurélio Fernandez Velloso. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. *Museus, memória e esquecimento: um projeto da modernidade*. Dissertação de mestrado em Engenharia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

PLAZY, Giles. *Histoire de l’art en images: l’art occidental de la préhistoire à nos jours*. Paris: Adam Biro, 1999.

POMPEU, Renato. *Memórias da loucura*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.

POUND, Ezra. (1934). *ABC da literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

PRICE, Sally. (1991). *A arte primitiva em centros civilizados*. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

QUADRA, Antônio Augusto. *Viver é resistir: a história natural da doença*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

REICHMANN, Frieda Fromm. (1950). *Princípios de psicoterapia intensiva*. 6. ed. Tradução: Enrique Thierer. Buenos Aires: Hormé, 1984.

Reportagem “Uma barreira que cai”. In: *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 04 de janeiro de 2009.

RHODES, Colin. *Le primitivisme et l’art moderne*. Paris: Thames & Hudson, 1997.

_____. *L’art outsider: art brüt et création hors normes au XXème siècle*. Paris: Thames & Hudson, 2001.

ROLNIK, Suely. “Prefácio”. In: GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ROSA, Susel Oliveira. "Da violência, da pureza e da ordem". In: *Revista Urutágua*. N. 9, s/d. Disponível em: www.urutagua.uem.br/009/09rosa. Acesso em: 24 de outubro de 2009.

ROTELLI, Franco. (1988). "A instituição inventada". In: NICÁCIO, Fernanda.(Org.). *Desinstitucionalização*. 2. ed. Tradução: Maria Fernanda de Silvio Nicácio. São Paulo: Hucitec, 2001.

ROTELLI, Franco, LEONARDIS, Ota e MAURI, Diana. (1986). "Desinstitucionalização, uma outra via". In: NICÁCIO, Fernanda.(Org.). *Desinstitucionalização*. 2. ed. Tradução: Maria Fernanda de Silvio Nicácio. São Paulo: Hucitec, 2001.

SANTANA, Leila Navarro. *O corpo e a produção da memória social na perspectiva nietzschiana*. Dissertação de mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002.

SARACENO, Benedetto. "Reabilitação psicossocial: uma estratégia para a passagem do milênio". In: PITTA, Ana. (Org.). *Reabilitação psicossocial no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHAER, Roland. (1993). *L'invention des musées*. Paris: Gallimard, 2003.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. *Apolo e Dioniso no templo das musas; Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

SILVA, Quirino. "Exposição de internados do Juqueri". In: *Jornal Diário da noite*. São Paulo, 01 de abril de 1954.

SILVA, Tomaz Tadeu. "A produção social da identidade e da diferença". In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SMITH, Roberta. (1980). "Arte conceitual". In: STANGOS, Nikos. (Org.). (1974). *Conceitos da arte moderna*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

s/n. "Folk" (Verbetes). In: *The Columbia encyclopedia*. 6. ed., s/n, 2008.

s/n. "Folk art". (Verbetes). In: *World encyclopedia*. 2005. Disponível em: www.encyclopedia.com. Acesso em: 20 de agosto de 2009.

STOCKING, George W. *Object and others: essays on museums and material culture*. History of Anthropology. Vol. 3. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

SZASZ, Thomas. (1993). *Cruel compaixão*. Tradução: Ana Rita P. Moraes. Campinas: Papyrus, 1994.

TARDE, Gabriel. (1890). *As leis da imitação*. 2. ed. Tradução: Carlos Fernandes Maia e Maria Manuela Maia. Porto: Rés, s/d.

VARGAS, Eduardo Viana. *Antes tarde do que nunca: Gabriel Tarde e a emergência das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

VELHO, Gilberto. "O estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social". In: VELHO, Gilberto. (Org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

VENÂNCIO, Ana Teresa, LEAL, Erotildes Maria e DELGADO, Pedro Gabriel. (Orgs.). *O campo da atenção psicossocial: Anais do 1º congresso de saúde mental do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Te Cora/Instituto Franco Basaglia, 1997.

WAINER FILHO, Samuel. Reportagem no *Programa Fantástico*, TV Globo. 18 de maio de 1980.

WEIL, Stephen. *A cabinet of curiosities: inquiries into museums and their prospects*. Washington and London: Smithsonian Institute Press, 1995.

WINNICOTT, Donald Woods. (1967). "A localização da experiência cultural". In: *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. (1971). *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. (1971). "O lugar em que vivemos". In: *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. (1988). *Natureza humana*. Tradução: Davi Litman Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

YÚDICE, George. (2002). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução: Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZOURABICHVILI, François. (2003). *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.