

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM SAÚDE COLETIVA  
MESTRADO ACADÊMICO EM SAÚDE COLETIVA

CAROLINA DEMAMAN POMMER

TRAVESSIAS NÔMADES EM UM PORTO ALÉGRE:  
NAVEGAÇÕES ENTRE AS MARGENS DO TEATRO E  
DA SAÚDE MENTAL

Porto Alegre  
2014

CAROLINA DEMAMAN POMMER

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Saúde Coletiva, da Escola de  
Enfermagem, da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristianne Maria  
Famer Rocha

Porto Alegre

2014

*Ao MC Igor Magrão  
que teve sua travessia interrompida  
em uma noite fria na Lagoa dos Pathos  
e hoje compõe sua  
poesia marginal  
nos braços de lemanjá.  
A todos que viveram e morreram em hospícios.  
Aos que sobreviveram.  
E aos que ousa(ra)m insistir na vida.*

## AGRADECIMENTOS

À Cristianne, que se manteve Rocha em seu compromisso de orientadora, por ter topado me acompanhar essa viagem errante e permitido entregar-se a incertezas. Pela precisão nas correções e paciência com meus atrasos pontuais.

Aos membros da banca, Analice, José Damico e Patrícia por terem me inspirado, cada um a seu modo, e pela disponibilidade em ler esta escrita.

A Ana Carolina, Károl, Márcio, Sandra, Fátima, Rafael, Paula, Jaque, Maria, Maira, Conceição, e todos da Seção de Saúde Mental da SES, da DAUM, do Mental Tchê, do Orgulho Louco. Pelas parcerias e aprendizados.

A todos os residentes de Saúde Mental Coletiva, que entre alegrias e queixas, ousam passar por esta experiência de maneira comprometida.

Aos meus bandos principais: Nau da Liberdade, Bloco da Lage, Barraquatro, Nakasa dos Guascas e ao novo, In\_visíveis. Aos amigos de acampamentos, sirius, pitingadas, raulseixismos e fogueiras de TAZ no meio da cidade, desde os da antiga até os mais recentes. Por todas as aprendizagens.

À Clarice pela hospedagem e acolhida em todos os sentidos. À Nathalia pela amizade e cumplicidade. À Sofia Vilasboas pela diferença e pela repetição.

À minha família nuclear, que permite se nomadizar e desconstruir com uma caçula que dá trabalho, por apostar em meus sonhos por mais devaneios que parecessem, por terem me ensinado o principal laço que tenho com o mundo: a fraternidade (para amar e para brigar).

Ao meu irmão Bruno, pelas influências musicais, pelas edições, correrias e por ter me apresentado a Osvaldo Aranha.

Ao meu irmão alquimista Giordano, por ter sido minha grande inspiração em querer ser artista, por ser meu parceiro em toda essa jornada dissurtativa, suportando minhas crises e me encorajando a continuar.

Ao meu irmão Marcos, por ter aberto os mapas e transgredido algumas regras, para que eu pudesse usufruir delas depois: pela Nina.

Ao Pommer pai, Arnildo, por me dar conselhos que eu só entendo anos depois, por todas as referências teóricas, pela paciência em me explicar as coisas desde criança, por me ensinar a pescar e a ouvir os silêncios.

À minha mãe por ter sido a guerreira que ousou fazer diferente, por ser mulher de vida própria, por sempre me salvar nas urgências e emergências. Muito Obrigada!

## RESUMO DE BORDO

Esta dissertação constitui-se em uma produção de narrativas de viagem pelas ruas, trilhos e águas da Saúde Mental Coletiva a partir das experiências da narradora, na cidade de Porto Alegre. Valendo-se de sua trajetória singular de formação em Saúde Mental, a artista propõe um olhar curioso sobre a Reforma Psiquiátrica e a inserção do fazer teatral neste campo, a fim de constituir formas de inclusão da loucura na cidade e contribuir com processos de desinstitucionalização. Para fundamentar este percurso, utiliza os conceitos de Zona Autônoma Temporária, Nomadismo Psíquico e Biopolítica, bem como, apresenta ao campo da Saúde Coletiva um pouco da teoria teatral a fim de produzir intercessões entre arte, ciência e filosofia. A partir de sua participação no grupo de teatro Nau da Liberdade, que é composto por usuários, trabalhadores e estudantes da Saúde Mental, a narradora analisa a cena teatral contemporânea e propõe uma maneira de pensar a desinstitucionalização através da inserção cultural e da noção pertencimento a um bando.

**Palavras-chave:** Reforma Psiquiátrica, Desinstitucionalização, Teatro, Zonas Autônomas Temporárias, Nomadismo Psíquico.

## ONBOARD SUMMARY

This work consists in a production of travel stories through the streets, trails and waters of Collective Mental Health, from the teller's experiences, in the city of Porto Alegre. Drawing on her unique career training in Mental Health, the artist proposes a curious look on the Psychiatric Reform and the insertion of theater acting in this field, in order to constitute forms of inclusion of madness in the city and to contribute to processes of deinstitutionalization. To support this route, she uses the concepts of Temporary Autonomous Zone, Psychic Nomadism and Biopolitics, and presents some of theater theory to the field of Public Health, aiming to create intersections between art, science and philosophy. From her participation in the theater group Ship of Freedom, which is composed of members, employees and students of Mental Health, the narrator examines the contemporary theater scene and proposes a way of thinking deinstitutionalization through the ideas of cultural inclusion and belonging to a band.

**Keywords:** Psychiatric Reform, Deinstitutionalization, Theater, Temporary Autonomous Zones, Psychic Nomadism.

## SUMÁRIO

<b>AVISO AOS NAVEGANTES.....</b>	<b>8</b>
<b>1. CHECK IN.....</b>	<b>9</b>
<b>2. PASSAPORTE.....</b>	<b>13</b>
2.1 Travessias Iniciais.....	13
2.2 Marinheira de Primeira Viagem.....	19
2.3 Artistando Na Gestão.....	29
<b>3. MEIOS DE TRANS-PORTE.....</b>	<b>34</b>
<b>4. BAGAGEM DE MÃO.....</b>	<b>42</b>
4.1 Reforma Psiquiátrica No Rio Grande Do Sul.....	44
4.2 Zona Autônoma Temporária, Máquinas de Guerra e Nomadismo Psíquico.....	51
<b>5. PEGANDO A ESTRADA.....</b>	<b>58</b>
5.1 A pé pela cidade dos sonhos_Veias abertas da Saúde Mental nas ruas de Porto Alegre.....	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
5.2 De trem pela Hospicidade_O Hospício, a Ordem e o Progresso Na Província de São Pedro.....	69
5.3 Hospitalidade Artística_Conexão Brasil Itália.....	84
5.3.1 Como Eu Não <i>Conheci a Accademia Della Follia</i> .....	84
5.3.2 De Volta Ao Hospício. De Volta Ao Teatro Italiano.....	88
<b>6. NAU DA LIBERDADE E O TEATRO DOS IN_SENSATOS.....</b>	<b>94</b>
6.1 Do Trem Ao Barco.....	96

6.2 Tripulação .....	103
6.3 Cenas Em Processo.....	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>7. CONSTRUÇÃO DO DIÁRIO DE BORDO.....</b>	<b>112</b>
7.1 Teatro Cura? .....	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
7.2 A Navegação Como Método .....	123
7.3 Nau Zona Autônoma Temporária_Bando De Nômades em Desinstitucionalização.....	126
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>130</b>



## AVISO AOS NAVEGANTES

**Pistas** são pequenos sussurros emitidos quando se poussa a atenção em algo que inquieta a aventureira. Parecem apontar para um “fechamento” de ideia durante o processo. Portos. Pulos. Pequenas conclusões que não se encerram, servem de impulso para continuar em movimento, seguir adiante na viagem, tendo juntado algum *souvenir* no caminho.

**Flashbacks** acontecem quando algo do passado se atualiza, para compreender/compor com as experiências do presente. São narrativas sobre memórias, rostos, situações que indicam possíveis caminhos, trajetórias.

**Hipertextos** vão além das citações. São criações de outros autores/artistas escolhidas com função estética, ilustrativa e que passam a fazer parte do plano de composição desta *viagem-pesquisa* porque fazem sentido (nos dois sentidos da palavra: direção e sensação). Fotografias, músicas, trechos de filmes ou de peças de teatro, licenças poéticas e livres associações também serão bem-vindos.

**Notas de rodapé** são rastros deixados por pés que rodam nesta caminhada por diversos espaços, tempos e conceitos da prática arteira em Saúde Mental Coletiva. A fim de tecer breves explicações, que se fazem necessárias para acrescentar informações sobre o percurso, as notas parecem parênteses que habitam o chão das páginas, quase do lado de fora do texto.

**Paisagem Sonora** são músicas, trilhas sonoras, que serão utilizadas a qualquer instante disfarçadas no texto. Se você reconhecer a melodia, por favor, leia com o ritmo da música. Se não, aproveite a letra escrita da música, pois cada palavra aqui foi escolhida.

PS: Caso tenha se sentido confuso, não desista. Navegar nestas ondas pode ser muito mais fácil do que se imagina...

## CHECK IN

**Hipertexto:**

*Um menino pergunta para o pai: Para onde vão os trens?  
 Para Mahal, Tami, Camiri, espaços no mapa.  
 E depois o pai ria. Também para lugar algum meu filho.  
 Tu podes ir e ainda que se mova o trem. Tu não te moves  
 de ti.  
 Para viajar basta existir.  
 Vou de dia para dia, como de estação para estação, no  
 comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado  
 sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos,  
 sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as  
 paisagens são. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim,  
 na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu  
 senão em mim mesmo? A vida é o que fazemos dela. As  
 viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que  
 vemos, senão o que somos. Nunca desembarcamos de  
 nós.<sup>1</sup>*

O que você lerá, a seguir, são memórias uma viagem, em que a estrangeira (pirata, nômade, andarilha, cigana, maruja), lança-se pelas águas da Saúde Mental Coletiva compondo narrativas de sua própria experiência. O caminho se faz caminhando e, nele, encontros, desencontros, perdas, ganhos e achados podem aparecer e desaparecer. O objetivo desta escrita é tecer uma bricolagem de experimentações investigativas, que questionem o que pode o corpo do considerado louco, em sua participação na *polis*, a partir da apresentação do percurso singular desta artista no campo da Saúde Mental Coletiva.

Desta prática, alguns estranhamentos são lançados ao mar, como mensagens em garrafas, que talvez não sejam encontradas, de onde emergem questionamentos sobre os possíveis caminhos da Reforma Psiquiátrica no Estado do Rio Grande do Sul (RS). Mais especificamente, a partir da cidade de Porto Alegre onde, com insistência, localiza-se o Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), que, como bancos de pedras no meio do mar, intercepta vidas, impede o fluxo de correntes (das redes), e serve de porto para todos os tipos de almas.

A viajante se propõe a contar estas experiências, traçando pontes entre alguns conceitos (como biopolítica e biopoder, zona autônoma temporária e nomadismo psíquico), pescando intercessões entre a arte teatral, ciência e filosofia.

---

<sup>1</sup> Trechos dos poemas *Viajar? Pra viajar basta existir* de Fernando Pessoa e *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst que foram mesclados na composição de dramaturgia do espetáculo *Ensaio Sobre a Repetição*.

Não existe a procura por respostas ou fórmulas precisas de navegação sobre como cuidar dos “loucos” em liberdade e nem a intenção de apontar para um norte.

**Hipertexto:**

*Não estamos desnorteados, temos vários nortes.  
(Turka, 1993)*

A noção do tempo desta viagem não é precisa e a fragmentação da narrativa é proposital, já que o passado se atualiza e o presente, condensado de passados, segue adiante seu curso, desbravando caminhos. Inspiro-me em lençóis de tempo, que dobro e estico na busca de intercessões entre arte, filosofia e ciência. “Como lençóis de tempo que serão perpetuamente remexidos, modificados, redistribuídos, de tal modo de que está próximo num lençol estará, ao contrário, muito distante no outro” (DELEUZE 1985, p. 155). Pensar no conceito de intercessores serve para pontuar a opção por pensar o *entre*, sendo as intercessões pontos de tensão e não de mescla. Procuro por áreas de fronteira, linhas de força, com o objetivo de falar de produções artísticas no campo da Saúde Mental Coletiva. Afinal, seguindo Deleuze (1985):

O que me interessa são as relações entre as artes, as ciências e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis, o objeto da filosofia é criar conceitos. [...] Como é possível que um conceito, um agregado e uma função se encontrem? (p. 158)

A ideia de uma viajante-narradora se desfaz e se faz rizomaticamente à medida que memórias individuais-coletivas não pertencem a uma só pessoa, mas a um bando. Segundo Deleuze e Guatarri (2007), o Rizoma não é objeto de reprodução nem externa nem interna. É uma antigenealogia. Uma memória curta. Uma antimemória. É um mapa aberto. É múltiplo.

O Rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho, ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] É um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados. (DELEUZE e GUATARRI, 2007, p. 32-33)

Desta maneira, a escolha por narrar em memórias não significa uma busca por linearidade ou identidade. A partir de um olhar que mescla o “ser estrangeira” com o “pertencer a”, busco revisitar o passado e atuar no presente da Reforma Psiquiátrica, localizando algumas intercessões entre as experiências artísticas que venho experimentando neste contexto. Tais experimentações, em um caminho de *per-formação*, encontram seu ponto de pico, atualmente, em um grupo de teatro do qual faço parte, como atriz, trabalhadora da Saúde Mental e pessoa que está na cidade.

Por *per-formação* compreendo uma produção de caminhos de conhecimento em Saúde (Mental) Coletiva que possa contribuir com as ações deste campo, mas também com vistas ao fora (*per*), através do caminho percorrido por quem vem de fora. Em que, ao mesmo tempo, navega por dentro das instituições totais, do aparelho de Estado, e se insere no contexto das “biopolíticas públicas”, também peregrina à margem das instituições, nos lados de *fora* da academia, do teatro e até da Saúde Mental instituída. Afinal, é no espaço público das cidades que arte, saúde, política e produção de conhecimento estabelecem intercessões.

O olhar, a partir da minha vivência no bando *Nau da Liberdade* procura fazer *rizoma* com tudo isso. O grupo surgiu a partir de uma residência artística com a companhia italiana de teatro *Accademia Dellla Follia*, que, entre fevereiro e maio de 2013, uniu atores-loucos do Brasil e da Itália na criação do espetáculo *Azul como Liberdade*. Está articulado ao projeto *São Pedro em Movimento* que é parte constitutiva da desinstitucionalização dos moradores do HPSP, retomada pela Secretaria Estadual de Saúde do Estado do Rio Grande do Sul (SES/RS), através a Seção de Saúde Mental do Departamento de Ações em Saúde (DAS) e da Divisão de Atenção a Usuários Moradores (DAUM), ambos integrantes desta Secretaria. A retomada iniciou partir de 2011 (e segue em curso), criando novos Serviços Residenciais Terapêuticos (SRTs), qualificando os já existentes, bem como sua relação com a rede de serviços de saúde do Estado.

Fazem parte desta *Nau* residentes em Saúde Mental Coletiva da Escola de Saúde Pública (ESP/RS) e do Educasaúde (UFRGS), moradores do SRT Morada São Pedro, do HPSP, e de outros locais na cidade de Porto Alegre e da Região Metropolitana, todos trabalhadores e/ou usuários da Saúde Mental. Com o grupo de teatro *Nau da Liberdade*, entre os anos de 2013 e 2014, na cidade de Porto Alegre, sigo uma pesquisa quase marítima entre a loucura e o fazer teatral, cuja experiência

tem se constituído como uma forma de pertencimento a um bando de pessoas que antes se encontravam à deriva – condição que a própria navegadora se identifica ao propor-se *artista*<sup>2</sup> no universo institucionalizado da Saúde Mental

A possibilidade de dar visibilidade a tal travessia, que nem sempre navega por águas calmas, é uma maneira de existir, resistir, habitar as cidades, ocupar cantos ociosos, trans-formar vidas. É a aposta para que as mensagens lançadas pelos loucos em garrafas sejam lidas e não esquecidas. É a aposta na arte como cuidado, na saúde como resistência cultural e na educação como insurreição às amarras impostas pelos capitães que se negam a juntar-se aos piratas.

O que se pretende narrar, aqui, é um caminho entrecortado de teorias e recheado de histórias, do qual emergem questionamentos sobre o processo criativo de espetáculos teatrais, ações performáticas e itinerários “extra terapêuticos”. Falo de passagens por territórios, profissões, conceitos, praças, cidades, áreas de conhecimento, corpos em movimento, corpos paralisados, atos de cuidado, cuidado em atos, cuidado em artes, artesanais do cuidado. Falo-escrevo porque quero contribuir com a criação de agregados sensíveis que possam amolecer a dureza de algumas práticas em saúde e endurecer a luta pelo direito de andar por aí.

Coloque sua trilha sonora preferida para tocar, ou aceite a sugestão de trilha presente no CD entregue junto com esta Dissertação, ou ainda, se entregue ao silêncio. Escolha uma posição confortável e desaperte o cinto: Vamos zarpar!

---

<sup>2</sup> *Artista* faz referência ao termo *artistagem* cunhado por Sandra Corazza (2006) ao propor que através da escrita possa-se fabular, escrever artisticamente, produzindo novas formas de acontecer no mundo. Nesta forma de produzir conhecimentos de forma sensível, a noção de objeto sobre o qual se exerce a força se desfaz, na medida em que ele é, por si só, uma força.

## PASSAPORTE

### *Travessias Iniciais*

Como declarar a bagagem das memórias? Ou como descrever sucessões de memórias que se encadeiam, entrelaçam, encontram e se multiplicam? Como narrar em escrita, uma linha cronológica de pensamento, se as memórias e as infinitas descrições que se possa fazer delas, através de milhares de combinações diferentes de acontecimentos, são recortadas pelo acaso e não encontram sossego na contagem linear do tempo?

Experiências. Encontros. Mistura de cenas sendo visualmente revistas e marcas corporalmente impressas. Têm peso e forma as memórias. Fotografias. Gavetas. *Página branca, vazia, extinta. Sobrecarga de lembranças* (Picasso, 2004). As memórias contém algo das casas em que moramos, dos lugares que conhecemos, das pessoas que passam por nós ao longo da vida, do que inventamos, do que foi vivido, da maneira que a gente acha que aconteceu.

#### **Flashback:**

*Fim da década de 80 em Ijuhy<sup>3</sup>. Morava em uma casa com pinheiros ao redor e uma aconchegante lareira dentro. Mãe. Pai. Livros. Irmãos. Companheiros de brincadeiras. Jogos. Curiosidades. Bicicletas. Durante a novela ou horário político abaixavam o volume da televisão e alguém ia para trás do aparelho inventar histórias, dublando o Lula ou a Regina Duarte. Eram anos esperançosos aqueles.*

Começo a frequentar oficinas de teatro na escola, aos dez anos e, como toda boa brincadeira, esta é levada a sério. Descubro maneiras de me expressar, de estar em relação a, em relação com, de ir, devir. A escolha pela profissão de atriz acontece cedo, quando começo a investigar jogos dramáticos e improvisação (SPOLIN, 1979; SPOLIN 2001; BOAL, 1998), construção de personagem e o método das ações físicas (KOUDELA 1990; STANISLAVSKI, 1976).

Jogos dramáticos são (e naquela época mais ainda) utilizados na educação inicial em teatro, anteriores à construção de personagem ou montagem de espetáculo, embora auxiliem neste processo também. Sua finalidade é preparar o arsenal criativo-expressivo dos aprendizes através de exercícios da voz, ritmo,

---

<sup>3</sup> Grafia antiga da palavra Ijuí, de origem Guarani, cidade onde nasci. Fica na região noroeste do Rio Grande do Sul é conhecida por possuir o maior número de etnias diferentes em sua colonização. É uma cidade de barro vermelho, cercada por rios (hoje poluídos em função das lavouras) e duas fontes de água mineral.

atenção, foco, improvisação, que fazem o aluno investigar seu próprio corpo, as relações com o espaço, objetos, com outros alunos-atores, e com a plateia (inicialmente de colegas e a professora e mais tarde de pais e colegas de aula).

A atenção prematura ao personagem, num nível verbal, pode levar o estudante a fazer de conta, afastando-o do envolvimento com o Ponto de Concentração<sup>[4]</sup> e relacionamento com os colegas atores. Em lugar de projetar-se no ambiente do palco, ele vai continuar se escondendo e se protegendo atrás de muros de defesa. Será ele mesmo expressando suas necessidades e sentimentos particulares. Será ele mesmo espelhando-se a si mesmo. Será ele mesmo dando a interpretação de um personagem, um exercício intelectual. (SPOLIN, 1963, p. 229)

O “estilo” de peça teatral com o qual eu trabalhava, na época, era baseado na representação de personagens, a partir de textos teatrais prontos, em salas de teatro tradicionais, com divisão entre palco e plateia (o que chamamos de teatro de palco italiano). Em 1998, vim morar em Porto Alegre, cidade que comecei a explorar, principalmente a pé, de ônibus e depois, de bicicleta. Tateava o mundo do teatro pelas oficinas de montagem, descobria a capacidade de improvisação e investigava de criação de personagens e os diferentes estilos de interpretação: melodrama, tragédia, comédia, realismo, expressionismo, pitadas de absurdo, a cena fragmentada de Shakespeare e a relação do teatro com a montagem cinematográfica.

Quando ingressei no curso de graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), portanto, já havia começado a estudar os clássicos e a descoberta de diferentes linguagens teatrais, interessava-me bastante a história do teatro, mas pouco sabia da cena contemporânea e muito pouco sobre *performance*. O conceito de *pós-dramático*, então, era algo que só foi aparecer em minha trajetória e influenciar a cena do teatro porto-alegrense algum tempo depois, no fim do curso. Eu possuía algum interesse na educação, mas não me via como professora de teatro inserida no modelo de educação formal das escolas, pois, o desejo de ser atriz, prevalecia.

Em 2006, comecei a ser bolsista da ação de extensão Laboratório de Interpretação Teatral (LIT). Procurei essa ação porque me interessava aprender mais sobre teatro antropológico (BARBA, 1995), método que pesquisa o trabalho do

---

<sup>4</sup> O Ponto de Concentração é um procedimento fundamental da experiência criativa, é a disciplina pessoal do trabalho de ator e o que fundamenta as regras e o estado de jogo a fim de que as ações criadas no espaço de improvisação surjam na *relação* entre os atores, ou destes com o espaço e não de forma intelectualizada ou psicológica (SPOLIN, 1963).

ator no nível pré-expressivo, com técnicas inspiradas em diversas culturas, em especial orientais, a fim de compor um corpo presente (dilatado) no processo criativo que é inerente ao trabalho do ator.

Ainda que estivesse voltada para minha pesquisa como atriz, logo no início do processo no LIT, deparo-me com a experiência da docência, com uma turma de iniciantes de teatro, que me leva a questionar: Como se *ensina* a fazer teatro? Como se *aprende* a fazer teatro? Busquei então algumas pistas da educação em teatro e comecei, assim, a engatinhar a possibilidade de sericineira, educadora. Começo a perceber que a educação é um processo de troca, ao mesmo tempo em que eu aprendia, ensinava algo. Alguns de meus “alunos” daquela época hoje são colegas de profissão.

**Pista:**

*Cada pessoa aprende de um jeito. Ninguém ensina algo a alguém, constroem-se caminhos passíveis de descobertas através de experiências do real. Encontros de saberes, formas de se produzir a vida. Não é mais o saber do aluno ou o saber do professor, é outro. De colegas de brincadeira. A terceira margem do rio.*

Em fins de 2007, com uma bagagem um pouco maior acerca do trabalho de atriz, decidi buscar um estágio extracurricular em um projeto social no Morro Santana, na periferia de Porto Alegre. Passei a trabalhar/aprender/criar com três turmas de crianças e adolescentes em conjunto com pedagogos, professores de educação física, assistente social, cozinheira, guarda e uma artista plástica que atuava como supervisora. Foi a primeira experiência de trabalho em equipe multiprofissional.

O que parecia levemente passageiro, já que era dezembro e eu concluiria o curso de graduação em julho do ano seguinte, foi intenso. Surpreendentemente, me apaixonei pela possibilidade de construir junto com os alunos novos olhares sobre o mundo, para além dos limites impostos pela pobreza – simbólica, afetiva, financeira - pelo não saber ensinar teatro, pela necessidade de conhecer em pouco tempo aqueles *corpos-territórios*. Aconteceu, na prática, a descoberta do teatro como ferramenta de educação popular, para além da profissão de atriz, e fora dos muros da faculdade, ou da zona central da cidade.



Ao concluir o estágio, em função da conclusão do curso, permaneci indo ao morro como voluntária, para encenar junto com grupo o de teatro formado por adolescentes a peça “A Roupas Nova do Rei”. A história do soberano que não merece ocupar o cargo que ocupa e é enganado por costureiros, desfilando nu, ganhou, nesta montagem, ares atuais, dentro de uma linguagem própria das atrizes-aprendizes que perpassava questões do território, da escola e das relações de poder que compunham o cotidiano delas.

**Hipertexto:**

*...penso que o que o professor transmite, então, **não é um saber**, mas um **aprender**, um **criar**. É como aprendiz, isto é, como criador (e não como sábio ou mestre), que o professor se transmite enquanto pensador. [...] O que este professor aprendiz/criador visa com seu ensino é autorizar e suscitar no aluno este aprendiz/criador, que evidentemente não será igual a sua pessoa e não falará nem das mesmas coisas, nem com o mesmo estilo, já que o que se produz desde esta posição é necessariamente singular, pois singulares são as marcas que conduzem esta produção e o estilo é exatamente esta singularidade encarnada.*  
(ROLNICK, 1993, p. 12, grifos da autora)

Outras descobertas aconteceram no Morro Santana: o vínculo, a responsabilidade por este vínculo, e a “escuta” qualificada. Escuta que não se faz com os ouvidos às falas que nem sempre acontecem com palavras.

**Flashback:**

*Através de um desenho, uma criança conta um abuso que sofreu.*  
*Converso com a coordenação do projeto pedindo um “encaminhamento” para alguém da área de psicologia.*  
*Não existem psicólogos no quadro de funcionários daquele setor, mas uma psicóloga de outro setor me dá algumas orientações de como seguir acompanhando aquela criança.*

Pouco tempo depois, ao me preparar para a seleção da Residência Integrada em Saúde (RIS), descobri que, intuitivamente, estávamos utilizando uma ferramenta semelhante à do apoio matricial na realização de um trabalho interdisciplinar. O apoio matricial é uma forma de organizar e ampliar a oferta de ações em saúde, que lança mão de saberes e práticas especializadas, sem que o usuário deixe de ser de responsabilidade de uma equipe de referência. É um arranjo

organizacional de apoio a estas equipes de referência (geralmente da atenção básica), na confecção de Projetos Terapêuticos Singulares (BRASIL, 2008)<sup>5</sup>.

Comecei também a me interessar pelo trabalho das assistentes sociais, realizando, em conjunto com estas, visitas domiciliares à casa das crianças em maior vulnerabilidade social atendidas pelo projeto. Percebi que minha inserção naquela comunidade, borrava as fronteiras de uma pretensão de identidade, seja ela como artista, professora, ou, estagiária, criando desejo de continuar experimentando desafios, de sair da zona de conforto que significa “pertencer” a uma área profissional.

Borrar fronteiras é permitir-se experimentar novas identidades, sempre a serem inventadas e desconstruídas, em um processo contínuo de subjetivação. Aí talvez seja o embrião da “atriz trabalhadora da Saúde Coletiva”. No cotidiano do trabalho em saúde, a formação de origem (graduação) é constantemente reinventada e até desacomodada, já que este exige atuações distintas de acordo com as situações singulares de cada vida que cruza com a nossa. Esta hibridização profissional se dá pela relação com cada um dos profissionais com que trabalhamos e, principalmente, a partir do encontro com a diversidade de demandas dos usuários que acompanhamos. Na área de atuação da Saúde Coletiva, não é raro constatarmos que “estamos sendo” assistentes sociais, psicólogos, enfermeiros, terapeutas ocupacionais, entre outros, independente daquilo que os conselhos profissionais tentam formalizar como inerente a esta ou aquela profissão.

### **Flashback**

*Na RIS todos os colegas tinham um carimbo com seu nome e conselho profissional. Eu não tinha, pois minha profissão não tem conselho profissional e não via como carimbar “atriz” em um prontuário. Então, durante um plantão, em uma madrugada fria no hospício, inventei uma sigla: CRAC (Conselho Regional de Artes Cênicas). Assinava assim, ironicamente, os livros de plantão que circulavam somente entre os residentes. Me senti incluída e me dei conta que rir era melhor do que chorar.*

---

<sup>5</sup> O Projeto Terapêutico Singular (PTS) é um conjunto de propostas de condutas terapêuticas articuladas, resultado da discussão coletiva de uma equipe interdisciplinar. Pode ser feito para grupos ou famílias e não só para indivíduos, busca a singularidade (a diferença) como elemento central de articulação, lembrando que os diagnósticos tendem a igualar os sujeitos e minimizar as diferenças: esquizofrênicos, diabéticos, etc.. (BRASIL, 2008).

Concomitantemente ao estágio, na Universidade, realizo meu (nosso) trabalho de conclusão de curso com o espetáculo *Projeto 1: Desejo*, baseado no texto “O Desejo Pegado Pelo Rabo” de Pablo Picasso (2004). Neste processo de criação coletiva com os colegas do Departamento de Arte Dramática (DAD), aconteceu a formação do grupo *Barraquatro*<sup>6</sup>, do qual ainda faço parte. Neste grupo, procuramos investigar uma linguagem cênica, por meio de um processo de experimentação de métodos e conceitos de atuação e composição de cena. O trabalho do grupo é calcado no estado de jogo e na relação entre o corpo do ator, as influências do tempo e do espaço nas variações deste corpo.

O resultado é uma cena assumidamente em processo, que brinca com linearidade do tempo, do espaço e da ação dramática; fragmenta a fábula da lógica textual através de uma dramaturgia-corpo; cria uma lógica própria, que terá significados únicos, de acordo com a leitura de quem assiste/participa<sup>7</sup>. O ator, aqui, não busca a construção de personagens (psicológicos), mas exibe ações, é compreendido como um exibidor de signos que cria no exercício de conhecer, através da experimentação, seu instrumento de trabalho: o *corpo-imagem*.

Na busca por pesquisadores que servissem de fundamentação teórica para este trabalho, encontro Renato Cohen (2006), que propõe o *Work in Process* – um procedimento de criação cênica que não se faz como *obra acabada*, mas como *obra em processo*, em ressonância com aqui e agora, com o devir, em que a incompletude passa a ser virtude expressiva e não uma carência de conclusão, de acabamento. A obra em processo rompe, em alguns aspectos, com séculos de tradição artística ocidental, baseada na representação. Não rompe, talvez, com a própria noção de obra, mas entende o próprio “produto” como algo que “está sendo”. É considerado um método cartográfico de pesquisa e também uma linguagem.

Conceitualmente a expressão *work in process* carrega a noção de trabalho e processo: Como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um de obra acabada, como resultado, produto; e, outro do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica interatividade, permeação; risco, este último próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. (COHEN, 2006, p. 20-21)

---

<sup>6</sup> O nome do grupo é ligado à data em que os integrantes fundadores ingressaram no DAD (UFRGS). O grupo Barraquatro inspira-se em técnicas corporais como *Viewpoints* (BOGART, 2005), Laban (1978) *Teatro Playground* (SILVEIRA, 2000) e elementos da dança teatro.

<sup>7</sup> As teorias da recepção na cena teatral contemporânea entendem que a interpretação é feita pelo público, de acordo com suas próprias referências, sua “bagagem” subjetiva. O trabalho de ator consiste em criar signos abertos.

## **Marinheira de Primeira viagem**



### **Flashback:**

*Primeiro dia de HPSP: a equipe de ensino que recebe a turma de residentes diz que ninguém está ali para falar em Luta Antimanicomial ou Reforma Psiquiátrica. Que aquele não é um espaço político, mas técnico, e só com técnica executaríamos um bom trabalho para os “pacientes” do hospital.*

*Cenário doloroso: leitos psiquiátricos sendo reabertos, Redução de Danos considerada um passo pra conquistar o sonho da abstinência.*

*A “epidemia do crack”, pior que lepra, era o assunto que importava e assim se reafirmava o modelo manicomial de (des)cuidado (também utilizado por comunidades terapêuticas), de segregação social. O senhor doutor diretor do HPSP dizia que CAPS AD<sup>8</sup> não adiantava para nada. Os trabalhadores ou eram vítimas ou algozes, sempre alguém oprimia alguém.*

*Quando tu falavas em beleza, a enfermeira chefe rotulava como “ironia de artista”, quando tu ironizavas o óbvio, não te entendia, e tu tiravas nota dez. “Aprendo” sobre sinais, sintomas, doenças, medicações, prevenção à recaída, contenção mecânica. Que a rua é perigosa, e o hospital uma casa de caridade. Condiciono-me por um tempo a tal discurso: leão que mora entre ovelhas pensa ser ovelha...*

*Ao sair do primeiro dia de hospício, corto curto os meus cabelos.*

<sup>8</sup> Centro de Atenção Psicossocial Álcool e outras Drogas. Assim como os outros tipos de CAPS, e aliado a uma rede de serviços, são as estratégias criadas a partir do Movimento de Reforma Psiquiátrica e instituídas pela Lei da Reforma, a fim de substituir os hospitais psiquiátricos, lugares de recolhimento até então, da maioria dos portadores de transtornos mentais, inclusive aos que fazem uso problemático de álcool e outras drogas.

Em 2009, recém-saída da faculdade de teatro, ingresso ingenuamente no trem que desembarcava no Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), por meio da Residência Integrada em Saúde (RIS) da Escola de Saúde Pública do Estado do Rio Grande do Sul (ESP/RS). Buscava experiências novas para criar meu mosaico de saberes. Como sempre gostei de histórias de vida, o campo da Saúde Mental parecia um lugar rico para uma experiência artística que interrogasse o lugar tradicional que se espera da arte. Como é bom ser ingênuo...

Preparo-me para a prova lendo sobre desinstitucionalização, redes de atenção psicossocial, cuidado em território<sup>9</sup> e começo a admirar o trabalho em Saúde Mental. Parecia ter tudo a ver comigo.

Mas afinal, que *hospitalidade* era essa? Não era uma casa muito engraçada. Era uma *Residência Integrada em Saúde Mental Coletiva*, pós Reforma Psiquiátrica, em que praticamente morava-se no hospício, não para diminuir sua força de controle e o poder de docilização sobre os corpos, mas para ampliá-la. Uma Saúde Mental que se apresentava como especialidade, com pouquíssima interlocução com a comunidade ou com a atenção básica e a rede de saúde. Hoje percebo que era de praxe: quando se entrava como “paciente” em um hospício, as roupas e outros pertences pessoais eram confiscados, os cabelos cortados e passava-se a vestir roupas timbradas. Demoro em me dar conta de que este processo de despersonalização não acontece apenas com os *usuários-pacientes*, mas também com os *trabalhadores-pacientes*, e também com os *estudantes-pacientes*. Haja paciência.

Falava-se muito sobre interdisciplinaridade e a possibilidade de aprender a partir da troca com colegas de outras áreas me seduzia. Passei a trabalhar/aprender/criar em conjunto com psicólogos, professores de educação física, assistentes sociais, cozinheiras, enfermeiras, terapeutas ocupacionais, psiquiatras, guardas, artistas plásticos. Em geral, psicólogos eram meus supervisores, a que davam um nome que parecia medieval: “preceptores”. Aos poucos, entre pedidos constantes para me entregar à insensibilidade, comecei a me dar conta de que talvez tenha descido na estação errada, na hora errada.

Percebi que o fato de pessoas de profissões diferentes trabalharem juntas não significava uma produção interdisciplinar, quanto menos entre-disciplinar

---

<sup>9</sup> A partir de autores como Lancetti (2000), Amarante (2003), Merhy (2007) e da legislação do SUS (como as Leis 8080 e 8142 de 1990, entre outras).

(CECCIM, 2004), em que prevaleciam identidades profissionais ao invés de coletivos organizados de produção em saúde, como escreve este autor. Havia poucas trocas, ou mesclas entre os saberes profissionais, como se cada um tivesse a sua função estabelecida por um código de ações da profissão. Ao mesmo tempo, eu também tinha o meu, e não sabia muito bem como me mover dentro do contexto da “doença mental”. Propunha uma oficina de respiração e uma surtava; trabalhava um jogo com criação de máscaras e o “psicótico furioso” dizia que aquilo não era de Jesus; movimentava uma oficina expressiva e a técnica dizia que eu estava deixando os pacientes agitados. Meus colegas achavam “muito legal” ter uma colega atriz (mas vocês tem aula de quê na faculdade?) e um me elogiou dizendo que eu era muito boa, quase uma psicóloga.

Atuação, até então, era uma palavra comum da minha profissão, conquistada com um trabalho intenso de pesquisa física e teórica e que servia para ser posta em cena, ou seja, dentro de uma criação artística em teatro. No espaço do hospício, entre prontuários, salas de observação e enfermarias, atuar ou apresentar uma “conduta atuante”, significa que o sujeito em questão está fazendo algo inadequado. Ou seja, que está vivendo como real algo que não é (para quem está vendo)<sup>10</sup>, ou é a expressão em ato (físico, corporal), daquilo que o sujeito “não consegue expressar em palavras”. “Fulano está atuando sexualmente com Sicrano”, “Isto é atuação, ele está te manipulando”...

O corpo do “interno” (louco, dependente químico, suicida, *borderline*, bipolar, esquizofrênico) era considerado perigoso, objeto de estudo porque suas ações são consideradas anormais e a nossa função é trazê-los à normalidade. Eu, que vinha estudado o corpo como instrumento de trabalho do ator, sabia muito bem de seu potencial de periculosidade (porque criar é variar e isto é perigoso, principalmente em um contexto em que se busca a normatividade). Conhecia muito bem o discurso dos cuidados com o corpo, da necessidade de que ele esteja saudável para que o instrumento de trabalho funcione, se movimente, crie ações, repita, decore, varie, surpreenda etc. Mas nunca havia me deparado com este olhar meticulosamente treinado para encontrar o desvio, o anormal, o perigo em potencial.

Sim, atuar é perigoso! E o que fazer? Conter e medicar. Terapeutizar a vida, compreendendo qualquer movimento como sintoma. Aqui, uso o termo terapeutizar

---

<sup>10</sup> na minha modesta opinião, não existe nada mais real do que o delírio para quem delira

como forma de diminuir o grau de liberdade e que, para isso, se apoia em normas, protocolos e diagnósticos. Entendo terapeutizar como contrário de um ato terapêutico que visa ampliar a autonomia e o grau de liberdade dos sujeitos, as ligações com a vida mesmo quando ela escapa.

Não estou desdenhando do sofrimento psíquico, da experiência da psicose e das violências que podem acontecer em momentos como estes. Muito menos afirmando que profissionais que trabalham de forma a repetir condutas e vocabulários - que nem sempre são atos terapêuticos - o fazem porque são “maus”, ou “manicomiais”, como facilmente os diagnosticamos. Estou falando da dificuldade em lidar com o ato, com a imprevisibilidade dos gestos, com o agir, com o desejar, pois este parece ser o verdadeiro perigo, já que desejo implica movimento, vontade, busca. Estou falando de como é mais comum enquadrar alguém dentro de um diagnóstico-rótulo do que ouvir e observar o que dizem os atos, o que querem os “atores”.

No espaço do hospital psiquiátrico, sentia-me uma estrangeira, aprendendo um idioma novo, mas em um país onde não pretendia continuar morando. Tive aulas de neuropsicologia, psicopatologia, psicanálise, atenção à crise, grupoterapia, teoria cognitivo comportamental etc. Conhecimentos que não foram desnecessários, mas que, para o fim que se esperava utilizá-los, produziam uma sensação de falta. Em que consistia esta falta?

Talvez faltasse aos atores a possibilidade de poder propor a criação coletiva do espetáculo de suas vidas, pois, o que parecia, é que estavam lá como marionetes prontas para serem dirigidas em uma esdrúxula cena de repetições sem diferenças, sem uma postura crítica acerca de seus destinos, apenas cumprindo o terrível papel de heróis trágicos, anunciado pelos oráculos da medicina psiquiátrica: internações e reinternações sem a possibilidade de “externações”. Faltavam-lhes atuações, mas atuações eram consideradas sintomas que exigiam correções e esbatiamentos.

#### **Hipertexto:**

Na experiência de problematização as faculdades – sensibilidade, memória, imaginação – atuam de modo divergente. Por exemplo, quando alguém viaja a um país estrangeiro, as atividades mais cotidianas, como abrir uma torneira para lavar as mãos, tomar um café ou chegar a um destino desejado tornam-se problemáticas.

Ao ser bruscamente transportado para um novo ambiente, os hábitos anteriores não servem e o viajante

vive sucessivas experiências de problematização. Não se trata de mera ignorância, mas de estranhamento e tensão entre o saber anterior e a experiência presente. Quando viajamos somos forçados a conviver com certa errância, a 'perder tempo, a explorar o meio com olhos atentos aos signos e a penetrar em semióticas novas. Somos forçados a pensar, a aprender e a construir um novo domínio cognitivo e uma outra maneira de realizar atividades que eram tão simples e corriqueiras que havíamos esquecido seu caráter inventado. (KASTRUP, 2001, p. 17)

Assumindo o olhar de estrangeira, passei a oferecer oficinas de “prevenção à recaída” em uma unidade de internação para desintoxicação em “dependência química”. No entanto, o tratamento comportamental que pediram que eu realizasse se opunha a minha prática de vida, de artista, de educadora. Senti a necessidade de buscar as minhas origens de aprendiz de teatro, transformando a “técnica de adestramento”<sup>11</sup> em oficinas calcadas em jogos teatrais (SPOLIN, 2001). O relato deste processo de invenção de vida, onde antes se representava a doença (e seu trágico destino pré-determinado), fundamentou a produção de meu trabalho final da RIS. O jogo teatral foi utilizado como ferramenta de aprendizagem a partir da criação de novos signos, novos discursos, novas poéticas de existência para ressignificação não somente do uso problemático de drogas, mas de algumas práticas de si, entendendo a prática da criação como uma delas.

**Flashback:**

*Durante a avaliação da oficina ouço uma crítica de um usuário-ator: “Achei que a gente ia fazer teatro e não mais um destes grupos em que a gente só fala de drogas e de problemas”. Vou para casa triste, abalada, insegura. Desacomodada o suficiente para querer agir diferente. Na semana seguinte, experimentamos um exercício em que, a partir de ações físicas, deve-se imaginar o uso habitual de um objeto e transformá-lo em outra coisa. Deixo a cena em aberto: não é necessário chegar a uma situação de “controle do uso” nem procurar uma estratégia que previna a recaída. Um rapaz vai até o centro da cena e, provocadoramente, começa a fazer um gesto como se estivesse com um cachimbo de crack na mão, acendendo e fumando. Alguém diz: “para com isso, vai provocar fissura”. Um senhor “alcoologista” lembra: tem que transformar o objeto em outra coisa. Indico ao rapaz que talvez ele possa engajar seu corpo inteiro na ação, ampliando o movimento. Ele transforma o cachimbo em*

---

<sup>11</sup> O *Role Play*, técnica de dramatização utilizada no serviço a que me refiro, é citado por alguns autores cognitivo-comportamentalistas (a exemplo de Knapp, 2004) como técnica de adestramento dos “pacientes”.



*uma pipa. Indico que imaginasse o vento em seu corpo. Peço para outro rapaz entrar em cena e ele representa uma criança brincando de pipa com o pai. Peço que os dois se olhem, joguem e que transformem novamente a ação. Eles transformam em uma linha de pesca. Aos poucos outros vão entrando em cena, criando situações familiares, jogando seu corpo no espaço e transformando a ação em uma celebração coletiva. Outros destinos possíveis...*

Havia nesta cena algo que desconcertava e que, talvez pela experiência real dos atores, mostrava-se interessante cenicamente, pois havia *presença*. Desta forma, pude perceber que o uso do teatro enquanto ferramenta de prevenção à recaída, poderia influenciá-los a uma atenção prematura ao personagem, o que, dentro de um sistema de avaliação de condutas e comportamentos, se opunha tanto a criação teatral, quanto à realidade de vida desses sujeitos, que pudesse ser expressa através da ferramenta. Era o famoso “teatrinho”, visão que muitas pessoas têm sobre a arte teatral: puro fingimento!

É durante o período de *residentedosaõopedro* que encontrei novamente a obra de Cohen (2006), agora por meio da *Cia Teatral Ueinzz*, coordenada por Peter Pal Pelbart. O trabalho deste grupo surge em 2007 em um hospital-dia (do qual se desvincula em 2011) e ganha o mundo com a cena da loucura se consolidando como um grupo de teatro profissional. O grupo aposta na *esquizocenia*, termo cunhado pelo diretor teatral Sergio Penna, para designar esta interface teatro/loucura. No trabalho teatral deste grupo, a matéria prima é a subjetividade singular dos atores.

Pelbart afirma que Foucault forja a noção de biopoder a fim de mapear um regime de poder que tem como objeto a vida, ou seja, o poder sobre a vida. Neste sentido, o capital se apropria da subjetividade e das formas de vida numa escala nunca vista e a subjetividade é ela mesma um capital biopolítico. Coube a Deleuze, no entanto, explicitar que, ao poder sobre a vida, deveria responder o poder da vida, na sua potência política de resistir e criar, de variar, de produzir formas de vida:

Não consigo deixar de pensar que é esta vida em cena, “vida por um triz”, que faz com que tantos espectadores chorem em meio às gargalhadas: a certeza de que são eles os mortos-vivos, que a vida verdadeira está do lado de lá do palco. Num contexto marcado pelo controle da vida (biopoder), as modalidades de resistência vital proliferam de maneiras as mais inusitadas. Uma delas consiste em pôr literalmente a vida em cena, não a vida nua e bruta, como diz Agamben, reduzida pelo poder ao estado de sobrevida, mas

a vida em estado de variação, modos “menores” de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ganham visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial. (PELBART, 2014, p.62)

Alguns atores e professores de teatro que conheço questionam o trabalho do grupo pelo fato de que, em algumas apresentações, já aconteceu de os atores encontrarem-se “desorganizados” (psiquicamente) em cena. Ouvi também o questionamento: “será que todos os atores-loucos sabem se realmente estão fazendo teatro?”. Para quem não trabalha com a arte da loucura, ou para quem necessita deixar os limites entre o normal e o patológico bem estabelecidos, é difícil perceber que, quando nos desafiamos a trabalhar com pessoas portadoras de sofrimento psíquico, é com isso, também, que contamos. Não há como esbater sintomas antes de entrar em cena, ou deixar o louco menos louco, mas há como acompanhá-lo em cena e antes e depois dela. Arrisco afirmar, alicerçada por Pelbart, que muitas vezes o que importa é o processo criativo, e as relações se estabelecem através dele. Além disso, percebo que na hora de entrar em cena, acontece de a doença entra em uma espécie de suspensão.

Assim como o teatro pode ser uma forma de organizar-se, já que é necessário “cumprir” com a peça, ou pela experiência de coletividade e mesmo pela produção de novas subjetividades, tudo o que ele acessa também pode ser uma experiência “desorganizante” para qualquer ator, louco ou não louco. A profundidade dos conteúdos acessados na criação passam por conflitos internos, externos, dificuldades e facilidades de relação, de expressão, de compreensão do tempo do outro. Passam por questões objetivas, concretas, subjetivas, físicas, racionais.

Um questionamento sempre brota: o que é real, e o que é da ficção, ou da simulação? Em muitos casos, quando nossa capacidade de elaborar certas situações vividas na cena é frágil, ou conteúdos nossos que acessamos para a criação nos mobilizam com muita força e ainda, quanto o pensamento é tão “concreto” que temos dificuldade em compreender a linguagem poética, podem acontecer estes momentos de “confusão”. Porém, isto não significa que os “loucos” não podem ou não devem fazer teatro, pelo contrário, é a partir da criação que estas dificuldades de elaboração podem, sutilmente, começar a deslizar.

O trabalho do grupo *Ueinzz*, ao utilizar como matéria para o processo criativo a subjetividade dos atores, difere-se de um teatro que visa explicações psicológicas (concretas) a personagens, adquirindo características performáticas em

sua linguagem. Fui até o Rio de Janeiro encontrá-los na “Ocupação Ueinz”<sup>12</sup>. Assisti à *performance* intitulada *Finnegans Ueinz*. Conversei, ouvi, perguntei, discuti. Voltei com a certeza de que não preciso ser terapeuta para trabalhar com arte em Saúde Mental. Voltei à cena da *performance*<sup>13</sup> e a experimentei no São Pedro: recebi uma advertência por conduta inadequada.

A *performance*, diferentemente das linguagens teatrais baseadas na representação ou na interpretação de personagens brinca com a realidade e a simulação, apresentando, muitas vezes, rupturas ou questionamentos que desafiam normatividades comportamentais, racionalidades na forma de pensar, ver, expressar e conceber o mundo. Sobretudo, ao flertar com o real, a cena da *performance* é a cena do risco.

Arrisquei-me então a ficar impaciente e, enfim, problematizar a forma(ta)ção que estava recebendo. Encontrei aliados para isto no próprio Programa de Residência e em outros Programas<sup>14</sup>, outros residentes, outras pessoas. Paralelamente procurei conhecer melhor a história política das RIS; pensei em desistir, mas através destes encontros, passei a *criar/compor* uma formação que não se configurasse apenas em uma hipotética linha de fuga.

No segundo ano de RIS, realizei estágio em um CAPS II, serviço de referência para a área central de Porto Alegre, conhecido como Cais Mental. Lá, em parceria com uma colega da Psicologia, criamos um espaço intitulado *Território das Letras*. Inicialmente, a ideia é que fosse uma oficina aberta, diferente de todas as outras que eram por indicação e que servisse de inspiração para os usuários que frequentavam outra oficina, a de escrita. À medida que nos propusemos a compor este espaço em conjunto com os usuários e a equipe, ele resultou em um *Território de Passagem*, em que a experiência com a criação, com a cena cultural da cidade produzia atos terapêuticos, aberturas a novos processos de subjetivação.

---

<sup>12</sup> A ocupação Ueinz aconteceu entre os dias 20 e 23 de maio de 2010 no Sesc Copacabana na cidade do Rio de Janeiro. Contava com performances, vídeos, conferências e um fórum de discussão com o grupo.

<sup>13</sup> A *performance-art* é associada ao conceito de *Work in Process* de Cohen (1994) e ao de Teatro pós-dramático de Lehmann (2002). Sua origem é dos anos 60, e não deve ser confundida com os “estudos sobre performance” que são de caráter interdisciplinar, e não necessariamente são manifestações artísticas.

<sup>14</sup> Através de seminários e fóruns entre os Programas de Residência, como as do Grupo Hospitalar Conceição (GHC), do Hospital de Clínicas, e especialmente programa de RIS em Saúde Mental Coletiva do Núcleo de Educação, Avaliação e Produção Pedagógica em Saúde (EducaSaúde) da Faculdade de Educação (FACED), da UFRGS.

Basicamente, o que fizemos, foi tentar desconstruir um formato de Oficina Terapêutica, que muitas vezes encerra o usuário dentro do serviço e que, não raro, adquire o sentido de ocupar o tempo ocioso de quem, pela condição de “paciente psiquiátrico” encontra-se fora do mercado de trabalho produtivista. Neste sentido, o *Território* esteve relacionado, em certo sentido, ao que Pelbart (2000), sustenta como trabalho *imaterial*, que, ao mesmo tempo em que mexe com a matéria, produz coisas imateriais, mexe com os afetos, com os *devires-femininos*, já que é criativo, não necessariamente de produtos.

O trabalho imaterial é trabalho afetivo no sentido de que seus produtos são intangíveis: um sentimento de tranquilidade, bem estar, satisfação, excitação, paixão – ou até mesmo a sensação de estar simplesmente conectado ou de pertencer a uma comunidade (p. 36).

Diversos artistas-amigos (músicos, artesãos, atores e até um homem-banda) estiveram no serviço realizando apresentações, oficinas e rodas de conversa. Acompanhávamos os usuários do serviço em outras oficinas, espetáculos, shows, galerias de arte; fazíamos saraus em diferentes pontos da cidade. Alguns passaram a necessitar menos do serviço de Saúde Mental e a se vincular a outras ações culturais pela cidade, abertos toda comunidade (pessoas com ou sem diagnósticos psiquiátricos).

Os CAPS foram criados oficialmente a partir da Portaria GM 224 de 1992, sendo definidos por esta como unidades de saúde locais, regionalizadas, que contam com uma população adscrita e que oferecem atendimento de cuidados intermediários entre o regime ambulatorial e a internação hospitalar por equipe multiprofissional (BRASIL, 1992). Das inúmeras e complexas funções realizadas pelos CAPS, estão incluídos os atendimentos individuais, a administração de medicação, a realização de oficinas terapêuticas e o matriciamento às equipes da atenção básica. Uma das funções que considero das mais importantes, terapeuticamente, é, infelizmente a que menos é realizada: envolver e estimular os sujeitos a outros encontros que não somente os que acontecem dentro dos serviços de saúde e em função da doença. Envolver o sujeito no território, buscando produzir cidadania, em oposição à exclusão social.

Existe uma expressão recorrente no meio dos trabalhadores da Saúde Mental que é chamar alguns CAPS de cápsulas. Ainda que possa parecer

engraçada nas primeiras vezes que se escuta esta frase, ver ou viver isto na realidade não é nada engraçado. Diversos são os motivos que levam isso a acontecer, mas o fato é que os encontros da vida do usuário não “cabem” dentro dos serviços de saúde, bem como, para aquelas pessoas com maiores dificuldades de socialização e circulação pela cidade, os serviços de saúde não conversam com a cidade, ou com os territórios que o sujeito percorre e os que pode percorrer estando incluído nela. O principal motivo que leva isto a acontecer é a dificuldade em romper com o modelo manicomial de cuidado, aquilo que, Pelbart (2006) chama de “manicômio mental”.

**Flashback:**

*Em um sarau no Parque da Redenção, um senhor, que raramente falava, se manifestar: “Depois que tu entra no mundo da psiquiatria, começa a fazer tratamento, nunca mais. Nunca mais”.*

Para minha formação, esta experiência foi um divisor de águas à medida que pude experimentar uma clínica da vida, a exemplo da clínica peripatética “praticada em movimento, fora do consultório, no dentro-fora dos consultórios, nos espaços e tempos traçados transbordando a psiquiatria, a psicanálise e as instituições de Saúde Mental” (LANCETTI, 2008, p. 20-21), em constante ampliação e reinvenção; ao contrário de uma clínica pretensamente ampliada, mas estanque. Mais do que clínica, foi um espaço de *circulo-ação* pela cidade, de encontros potentes, de aprendizado com os usuários e com a equipe do serviço.

A Clínica Ampliada é uma importante ferramenta para pensarmos a intercessão entre as artes e o campo da Saúde Mental, pois ela busca se constituir como ponto de articulação e inclusão dos diferentes enfoques e disciplinas. Ela reconhece que, em um dado momento e situação singular, pode existir uma predominância, uma escolha, ou a emergência de um enfoque ou de um tema, sem que isso signifique a negação de outros enfoques e possibilidades de ação. (BRASIL, 2009). Sobretudo, é uma maneira de ampliar a humanização dos serviços de saúde, equilibrando o olhar sobre a doença com produção de vida, de acordo com os sentidos que *vida* tenha para o usuário, e ampliando as possibilidades de poder *vir a ser*, para além da doença.

**Pista:**

*Enfim, havia uma possibilidade de travessia da artista: de estrangeira no universo da saúde mental passei a me sentir pertencendo a este campo.*

**Artistando na Gestão**

*Performance: A Liberdade é colorida.*

Porto Alegre

Foto de Belchior Puziol Amaral

**Hipertexto:**

*Tantas você fez que ele partiu, porque você, rapaz, abusou do erretrês, onde menos vale mais. Da primeira vez ele chorou, mas resolveu ficar, é que os momentos felizes, tinham deixado raízes no seu penar.*

*(“Melô do erretrês”, entoado por Manoel Mayer nos corredores da ESP no dia em que fui prestar a prova para o erretrês).*

Em 2011, ingressei no terceiro ano opcional de Residência (a que chamo carinhosamente de *erretrês*), cuja ênfase era a Gestão da Educação em Saúde Coletiva. Tratava-se de uma oportunidade importante de reorientar a minha formação anterior por meio do encontro com o Centro de Referência em Redução de

Danos (CRRD) e com a Seção de Saúde Mental e Neurológica que integra o Departamento de Ações em Saúde (DAS) da Secretaria de Saúde do Estado do Rio Grande do Sul (SES/RS), que têm procurado retomar a questão da Reforma Psiquiátrica (esquecida, proibida, retrocedida ou simplesmente deixada de lado pelos governos anteriores).

Escrevi, junto com duas colegas - com aquela ingenuidade bonita que os aprendizes possuem - um projeto voltado para a gestão das unidades de internação de curta permanência neste Hospital, através do fortalecimento das Redes de Atenção em Saúde Mental dos municípios que mais internam no referido Hospital. O HPSP é referência em internação para 88 municípios da 1ª, 2ª e 18ª Coordenadorias Regionais de Saúde (CRSs), que formam juntas, a Macrometropolitana. No entanto, já recebeu “pacientes” de todo o Estado.

O que conseguimos foi fazer um mapeamento dos municípios com maiores índices de encaminhamento para internação neste hospital e reunir a rede de alguns destes municípios para discutir os fluxos destes encaminhamentos. Dentro da proposta da Gestão em Saúde Mental do Estado, auxiliamos a implantação da fase inicial da Linha de Cuidado em Saúde Mental: *O cuidado que eu preciso*. Tal ação é estruturada a partir do Projeto Terapêutico de cada usuário portador de sofrimento psíquico ou de dependência em álcool e drogas, desde a primeira consulta até a continuidade do cuidado em outros níveis de atenção.

Este projeto estratégico, preconizado pela SES/RS, tem o objetivo de ampliar e qualificar a rede de atenção às pessoas portadoras de sofrimento psíquico com enfoque no fortalecimento da Atenção Básica, na desinstitucionalização e na regionalização da saúde para que o usuário não tenha que se deslocar até cidades maiores. O cuidado do usuário em seu território faz com que se diminua o isolamento, a estigmatização, a perda os laços sociais, afetivos, existenciais que possui onde vive e facilita o acesso aos serviços de saúde e o acompanhamento em Rede de Atenção Psicossocial, o que evita o número de novas internações.

Além disso, durante o *erretrês*, tive a oportunidade de participar da reformulação da RIS em Saúde Mental da ESP/RS, que agora está novamente voltada para a desinstitucionalização das pessoas que moram e internam no HPSP, onde ainda “moram” mais de duzentas pessoas. O *erretrês* foi particularmente relevante ao possibilitar uma vivência na gestão, a qual tem procurado produzir importantes mudanças na forma de organizar e financiar o cuidado em Saúde

Mental: desta vez, havia descido na estação certa. Novamente, experimento sair de uma área de atuação, ampliando o olhar de “Especialista em Saúde Mental” para o de “Especialista em Saúde Mental Coletiva”. Pude compreender melhor não só as dimensões técnicas do cuidado, mas as implicações políticas em promover Saúde Mental Coletiva em sua interface com as cidades.

Saúde Mental Coletiva é o conceito proposto por Sandra Fagundes que visa orientar as práticas em Saúde Mental para a produção de vida. Além disso, pode-se perceber um movimento de ligação com outras áreas da saúde e com outros setores que não necessariamente do âmbito do SUS. Foi formulado por ela como sendo o:

[...] processo construtor de sujeitos sociais desencadeadores de transformações no modo de pensar, sentir, fazer política, ciência e gestão no cotidiano das estruturas de mediação da sociedade, extinguindo e substituindo as práticas tradicionais por outras capazes de contribuir com a criação de projetos de vida. (FAGUNDES *apud* FAGUNDES, 2006 p. 60).

Tal conceito foi e é utilizado para nomear cursos e especializações que se transformam em efetivas usinas de processo criativo que se constituíram como estratégia da política de atenção à Saúde Mental para produzir mudanças éticas, políticas e conceituais, para inventar serviços de atenção integral à Saúde Mental com possibilidade de legitimação e de enraizamento nos municípios (FAGUNDES, 2006).

Ao mesmo tempo em que curso o terceiro ano de RIS, inicio o processo criativo que culmina no espetáculo *Ensaio Sobre a Repetição*. Este espetáculo apresenta em ato uma intercessão conceitual entre arte, psicologia e filosofia da diferença através de uma cena híbrida, sem personagens/protagonistas, sem representações, onde diferentes situações de repetições são exibidas. Além das apresentações em espaços convencionais de teatro, levamos a peça a outro público, que comumente identificamos como da “área da saúde”. A partir do retorno, através de conversas informais com pessoas que assistiram à peça, constatamos que o tema da repetição e da diferença está presente nos questionamentos dos trabalhadores de saúde implicados com processos de mudança e consolidação do SUS.



**Pista:**

*Indicação de um itinerário possível: a cena teatral como uma das ações incluídas na produção de subjetivação dos trabalhadores, gestores e usuários do sistema de saúde. Caixa de ferramentas-brinquedos que pode qualificar os processos de formação e cuidado em saúde. Dispositivo que cria ampliação potência de vida, que deve ser o objetivo fundamental dos Atos de Saúde.*

Foi neste período de erretês que realizei junto com outras duas *performers* (Carina Sehn e Sofia Vilasboas) duas ações que considero importantes. A primeira foi a *performance* intitulada *A Liberdade é Colorida*, realizada no dia em que se comemorou os vinte anos da Reforma Psiquiátrica no Brasil. Neste dia, descemos os vinte e um andares do Centro Administrativo Fernando Ferrari colorindo as roupas timbradas com o HPSP. Tais roupas foram trocadas pro nós, com ex-internos do Hospital por roupas sem número e sem nome da unidade. Cuidado em Liberdade foi o tema da comemoração destes 20 anos de Reforma Psiquiátrica a colorimos, inutilizando o que classifica, o que exclui e não liberta.

Já no 7º *Mental Tchê*, na cidade de São Lourenço do Sul, a proposta de criar intercessões entre arte e saúde continuou a tomar corpo através de *performances* realizadas durante os dois dias de evento em que executamos diversas ações, em sua maioria, questionando os diagnósticos em Saúde Mental, que muitas vezes excluem dos sujeitos quaisquer possibilidades de existência para além da doença. Estas ações significaram também uma mostra de que política em Saúde Mental a SES/RS procurava, implantava e retomava. Ao possibilitar e fomentar que artistas que compusessem intervenções no campo da Saúde Mental, havia ali uma aposta evidente em um modelo de cuidado coletivo, criativo e em liberdade.



Performance: Oráculo Diagnóstico.  
São Lourenço do Sul.  
Foto: Carina Sehn.

### **Flashback:**

Um adesivo em minhas costas me classifica: Obsessiva compulsiva. Outro, maior em meu peito pergunta: Quem sou eu? No saguão, entre o dentro e o fora do evento, pessoas me olham. Eu, suavemente dirijo o olhar e a voz: Quer deixar sua impressão sobre mim? Algumas pessoas me evitam, outras se justificam. Algumas se sentem incomodadas em tocar em mim, na altura do meu peito, para escrever sobre o meu corpo, ainda que eu estivesse vestida. Algumas não se acanham em me diagnosticar e rotular como louca, maníaca, linda, rica, triste, artista. Distribuo pequenos adesivos aos que participam, e estudo-os para pensar o mais indicado a cada caso. Dicas para abrir o corpo em caso de emergência, fragmentos de poemas, neologismos, desconstruções de palavras e de diagnósticos psiquiátricos, frases que escuto ali mesmo. Rotulo-os também. Mais tarde, pessoas que encontro a esmo, me falam que os rótulos distribuídos foram profecias

## MEIOS DE TRANS-PORTE

Para realizar uma viagem para a qual não se tem certeza do destino, do ponto ou porto de chegada, existem informações que precisamos buscar para que possamos seguir em movimento, como mapas, meios de transporte e seus horários e previsão do tempo. Informações sobre a história, a geografia, a religião, os costumes locais podem ser de vital importância, mas geralmente são opcionais – dependem dos interesses do viajante e do roteiro da viagem. Um idioma diferente do(s) que sabemos falar só é um problema quando as palavras são a única forma de comunicação, mas mesmo assim, sempre é possível, no mínimo, aprender uma nova língua, ensinar a que sabemos ou mesmo inventar outra.

Perder-se faz parte. Inclusive muitas pessoas acabam conhecendo lugares inesquecíveis apenas porque têm a rara habilidade de confundir o lado direito com o esquerdo, e não é incomum suspirarem: “Ah, se eu tivesse trazido a máquina” (fotográfica).

Cada viajante trilha o caminho que pode fazer, pousando naquilo que consegue ver (e ouvir, cheirar, comer, dançar, conhecer, experimentar), se hospedando, às vezes, em lugares que até então achava que não conseguiria ficar. Para desbravar este roteiro, a aventureira necessitou recorrer a mais de um meio de trans-porte: trem, barco, táxi, avião, muita caminhada e bicicleta, pedir carona, andar em ônibus (inclusive lotado). E sentar, pausar, desacelerar. Entregar-se ao silêncio, à solidão e à insônia de onde brotam as palavras necessárias para narrar aquilo que nem sempre pode ser expresso apenas em palavras.

O melhor é quando as pistas sobre a cultura das pessoas (e) do lugar apresentam-se durante o caminho, despertando a curiosidade e a vontade de querer ficar mais. Escrever, em um diário, as impressões sobre o percurso é uma ótima forma de registro; geralmente, contém a emoção do momento em que foi possível parar para escrever: de desaceleração (realizado durante ou depois de um passeio, por exemplo), sob o impacto fresco dos acontecimentos. O problema do diário é que, às vezes, ele se torna tão confessional que fica íntimo demais para mostrar no trabalho quando voltar, por exemplo.

Outra forma “instantânea” é o registro fotográfico. Existem, no mínimo, três maneiras de utilizá-lo: tirar fotografias, que é parecido com “possuir o que se vê” e é extremamente comum nestes tempos em que todos têm máquinas em seus bolsos e

bolsas. Você tira a foto, mas nem vê o que está enquadrando. Fotografar (às vezes até sem máquina) exige uma parada, foco, olhar atento. Já ser fotografado é sempre um risco, pois podemos não gostar do resultado, podemos nem saber que estamos na mira de alguma lente, mas também podemos posar para a foto, podemos nos surpreender com o olhar do fotógrafo.

Bricolagem, colchas de retalhos em escrita, polifonia de vozes, escritas de si, andanças, mosaicos. O método aqui é inventado, assim como é uma invenção a formação da “artista” no espaço cênico da Saúde Mental Coletiva; como o jogo de relações entre os atores, com as palavras, com a música, com o espaço, com a luz, inerentes ao processo de criação-composição de uma cena teatral podem ser invenções; como também o cuidado em saúde é uma invenção em atos, na prática, na relação entre usuários, trabalhadores, gestores, e as cidades, as diferentes culturas, as histórias de vida das pessoas e, principalmente, como a desinstitucionalização dos hospícios é uma invenção constante de coletivos implicados que um dia ousaram sonhar que a vida pode ser vivida de outros modos.

***Flashback:***

*Ainda durante a faculdade, sonhei uma pesquisa de mestrado. Aqueles sonhos que se sonha quando o verão está chegando e seu corpo já se prepara para ele. Era uma viagem pelo Brasil. Eu pegava carona de caminhão, dirigia um carro e parava para dar caronas, andava de bicicleta. Pesquisava a teatralidade das manifestações culturais de cada estado do país, principalmente pelo litoral. Tinha muita música, cor, gente sol. Acordei triste, pensando que nunca realizaria aquela viagem...*

Esta dissertação busca ressignificar a frustração narrada neste *flashback*, criando um Diário de Viagem que conta algumas histórias da estrangeira viajante em sua passagem por diferentes tempos e espaços da Saúde Mental Coletiva, navegando com alguns bandos, dentre eles o bando *Nau da Liberdade*, por meio da escrita, fotos, fábulas e histórias de um roteiro que não é pré-estabelecido.

“Meios de *trans-porte*” é a expressão que escolho para situar as inspirações metodológicas utilizadas nesta pesquisa. Obviamente, dentro da proposta da viagem, o transporte com que se percorre o trajeto está relacionado com o lugar aonde se quer chegar/passar.

*Trans* serve para pontuar uma posição de transversalidade dentro de uma compreensão interdisciplinar do conhecimento, em que os atravessamentos de

outras áreas de atuação provocam novos saberes. Guatarri (1981) define a transversalidade como superação de uma verticalidade e da horizontalidade, constituindo um terceiro vetor que implica a circulação, a comunicação máxima e os agenciamentos de produção de outros modos de ser, sentir e atuar.

*Porte* no sentido de portar, levar, conduzir, carregar na mochila, significa aqui o que consigo levar como bagagem daquilo que vou aprendendo na pesquisa. Tem a ver com assumir o papel de mestranda, como alguém que vai adquirindo conhecimento ao caminhar, entregar-se às aventuras e desventuras da estrada; também com o fato de que produzir conhecimento é uma escolha política que temos que *suportar*, sustentar não apenas no discurso, como em ato, no corpo! Aliás, compreendendo o discurso enquanto ação, que pode e deve provocar mudanças.

No caso da alusão às inspirações metodológicas, é necessária maior precisão conceitual relativamente ao método. A descoberta do método de investigação tem uma longa e complexa história, normalmente sintetizada em algumas palavras que em vez de explicar, podem confundir. Por isso, tentarei explicar sem confundir. Ou será que desejo confundir para explicar? Talvez eu queira só contar as histórias que colhi pelo caminho. Enfim, valho-me, para tanto, de Spinelli (2006). De acordo com este autor, a invenção dos métodos de pesquisa relaciona-se ao processo ensino-aprendizagem, portanto é uma invenção pedagógica:

Foi envolvendo-se com a tradição do saber e, na medida em que buscaram explicar esse envolvimento, que os filósofos gregos se dispuseram a determinar “métodos” para o filosofar, para o *fazer ciência*. *Méthodos* vem entre aspas porque entre os gregos não se pensava propriamente em termos de um caminho ou de etapas de investigação, sequer a palavra *méthodo* constava na literatura filosófica. *Méthodo*, para eles, antes de uma pragmática, de um conjunto de regras ou de normas formais regulativas do agir epistêmico, dizia respeito a uma disposição do intelecto para voltar-se sobre si mesmo e sobre as coisas, e, sobretudo, para promover um *logos* convincente. (p. 193, grifos meus)

Os gregos não tinham ainda uma palavra para definir esta atitude frente ao que estava em estudo. Porém, a falta de uma palavra definidora não implicava a ausência de uma organização disciplinada da busca pelo conhecimento. À medida que se progredia em tentar formas de melhor entender as coisas humanas e da natureza, mais os gregos se davam conta da necessidade de uma forma organizada e disciplinada de se dirigir a um objeto.

Para eles, pensar de modo organizado era necessário. Como consequência deste pensar organizado, tornava-se uma exigência que não se preferissem argumentos “falsos”. Somente se poderia fazer uma afirmação depois de submeter o objeto de estudo a várias provas e contraprovas argumentativas, a fim de que o “erro” fosse evitado. Para elaborar um discurso com valor de verdade, era preciso conhecer a arte retórica, isto é, as regras adequadas para a exposição de argumentos verdadeiros.

Por último, destaco a origem da palavra método:

A palavra *métodos* derivou de uma colagem de *metà* (que indica uma mediania, o seguir alguma coisa, a finalidade, o além daqui), mais *hodós* (o caminho, a via, o percurso). Unidos [os dois termos] vieram a expressar a ideia de um caminho pelo qual se alcança um determinado fim ou o trajeto mediante o qual nos orientamos numa direção. (SPINELLI, 2006, p. 193)

Isso significa que aquilo que hoje entendemos por método tem um longo caminho e os seus meios de *trans-porte* foram os mais diversos. Hoje em dia, nas ciências, na filosofia, nas artes e em outras áreas de conhecimento, muitos são os métodos utilizados, mas todos eles se mostram portadores de uma pretensão de verdade. É esse o ponto central desta dissertação: apresentar uma argumentação que assume certa pretensão de verdade, sem, contudo, apresentar a única verdade possível, pois, se assim fosse, estaria negando as próprias origens históricas da invenção dos métodos de pesquisa. Ao mesmo tempo, me apoio não somente na arte retórica, mas também, na poética.

Iniciei esta escrita com o olhar de estrangeira que quer aprender, experimentando os lugares por onde passa, ouvindo e observando as histórias dos habitantes locais e trocando com estes vivências e saberes. Nesta troca, outros saberes são descobertos, inventados. Vou aos poucos deixando de ser estrangeira para mergulhar com confiança as águas da Saúde Mental<sup>15</sup>. Para isto, sigo pistas do método da cartografia, invento as minhas próprias pistas (em diários de bordo), através de autonarrativas e inspiro-me nas obras de outros autores como uma bricolagem (fotos, textos, poemas, *performances*, músicas e até artigos científicos) que encontro no caminho e que me fazem exclamar: “isso serve para minha dissertação”.

---

<sup>15</sup> Referência à Dissertação de Mestrado de Fagundes (2006) intitulada “Águas da Pedagogia da Implacação: intercessões da educação para políticas públicas em saúde”, em que a autora trata dos caminhos que percorre como nascentes, vertentes e afluentes de um rio, emitindo cartas náuticas.

De certa maneira, ao propor a metáfora de desbravar uma viagem, cujo mapa é aberto, acompanhando processos, pousando a atenção sobre alguns pontos que parecem apontar para pequenas respostas que levam a novas perguntas, exploro habitar territórios existenciais e, assim, me aproximo do trabalho do cartógrafo. Seguindo Passos e Barros (2010), entendo que a cartografia:

[...] tem como direção clínico-política o aumento do coeficiente de transversalidade, garantindo uma comunicação que não se esgota nos dois eixos hegemônicos de organização do *socius*: o eixo vertical que organiza a diferença hierarquicamente e o eixo horizontal que organiza os iguais de maneira corporativa. A natureza política do método cartográfico diz respeito ao modo como se intervém sobre a operação de organização da realidade. (p. 28)

Escolher a cartografia como inspiração para um processo metodológico é, portanto, escolher uma forma política de comunicar minhas impressões e vivências, que não são apenas minhas, porque compartilhadas na *polis*. Narrativas do que esbarro no percurso, de mim, e das histórias de vida que atravessam a minha, nessa experiência de uma “identidade” de artista na Saúde Mental que se desconstrói, se territorializa e desterritorializa. A forma que escolho para falar destas experiências é através de narrativas-ações, em que a partir da minha própria trajetória, conecto-me com tantas outras. Narrar é um ato político. Narrar é ação. Narrar é possibilidade de ressignificação da existência.

Podemos pensar a política da narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece. Sendo assim, o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político. (PASSOS e BARROS, 2010, p. 151)

Não é o sujeito que produz o discurso, mas ele é resultado do entrecruzamento de discurso, muito embora enunciado por um sujeito, do contrário não poderia escrever na primeira pessoa do singular. “Penso que a produção de autonarrativas pode ser entendida, além da prática de reflexão do sujeito consigo mesmo, como uma relação com o outro e com o mundo”. (SCHOLZE, 2007, p. 97). A partir destas narrativas, procuro colocar em narra-ação, as mudanças de trajetória em minhas escolhas profissionais, éticas e estéticas, provocadas pela relação com o “mundo” da Saúde Mental Coletiva, que encontra-se em interface com diversos outros mundos.

No exercício de tentar nomear este método, portanto, passei por alguns nomes como cartografia, autonarrativa, narrativa. Todas elas poderiam ser utilizadas aqui, e, talvez por isso, o método que melhor conduz este percurso seja a *bricolagem*. A partir deste método, componho este livro de viagem.

No senso comum, o termo é usado com frequência para designar atividades que uma pessoa realiza para seu próprio uso ou consumo, portanto, remete à ideia de autogestão, como na expressão usada exaustivamente pelos *anarko-punks* que sempre estiveram presentes em minha trajetória: “faça você mesmo”. O termo *bricolagem* pode aparecer, frequentemente, como sinônimo de colagem de textos numa obra dada, bem como o uso de diversos materiais diferentes na composição de uma obra de arte. Eis o porquê da necessidade de *hipertextos*, poemas, e outras *bricolagens*.

O termo *bricolagem* aparece no livro *O Pensamento Selvagem* do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1976)<sup>16</sup>, que o utilizou para descrever uma ação espontânea, além de estender o termo para incluir padrões característicos do pensamento mitológico, o qual não obedece ao rigor do pensamento científico, sendo a *bricolagem* um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. É importante notarmos que o pensamento mitológico não aparece aqui como um mito de origem, ou mito de referência, para onde sempre se deve voltar a fim de descobrir as verdades escondidas.

Revisitando Lévi-Strauss, Derrida (2002) ressignifica o termo no âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de um certo processo arriscado de empirismo na pesquisa e na produção de discurso. Na produção textual, a *bricolagem* remete ao uso de textos de diversos autores, o que resulta em uma criação própria, pensando que um texto existe dentro de uma rede de produções textuais.

Deste modo, a *bricolagem* no plano intelectual, com o objetivo de produzir conhecimento científico, não deixaria de ter um caráter mitopoético. Ou seja, assim como é impossível determinar a autoria do mito, ele estará sempre em constante criação, ainda que preserve algo de sua origem mitológica. No entanto, a *bricolagem* é o abandono declarado da referência a um centro, a um sujeito, a uma referência

---

<sup>16</sup> Publicado pela primeira vez em 1962.



privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta (DERRIDA, 2002). É preciso, portanto, certa renúncia ao discurso científico e ao filosófico, quando estes visam buscar a origem das coisas.

Na *bricolagem* não se busca descobrir verdades, como se elas estivessem escondidas à espera de um investigador, o que se pretende é entender a sua construção e questionar como os diversos agentes sociais produzem e reproduzem o que é imposto pelos discursos hegemônicos. Ora, teorias e conhecimentos nada mais são do que artefatos culturais e linguísticos. Uma vez que a interpretação está imbricada na dinâmica social e histórica que moldou o artefato cultural sob análise. A *bricolagem*, neste sentido, reconhece a inseparabilidade entre objeto de pesquisa e contexto (LIPPI e NEIRA, 2012).

Bricolagem é uma forma de fazer ciência que analisa e interpreta os fenômenos a partir de diversos olhares existentes na sociedade atual, sem que as relações de poder presentes no cotidiano sejam desconsideradas. Adotando uma postura ativa, a bricolagem rejeita as diretrizes e roteiros preexistentes, para criar processos de investigação ao passo em que surgem as demandas. (LIPPI e NEIRA, 2012, p. 610)

A *bricolagem* como método de trans-porte que foi se revelando aos poucos nesta escrita, é a forma de expor o fio condutor desta pesquisa-viagem que pode ser sintetizado pela travessia entre arte e Saúde Mental Coletiva. O primeiro meio de trans-porte é a caminhada pela cidade, lançando um olhar sobre algumas questões que depois foram adquirir o sentido de pertencimento à área da Saúde Mental. A pé comecei a desbravar Porto Alegre, a partir de uma Zona Autônoma Temporária: a Avenida Osvaldo Aranha, seus conflitos e festividades.

Depois sigo no “trem de doido” que leva à cidade do hospício São Pedro em que encontro algumas relações entre as culturas urbanas e hospitalares. O tempo do trem é um tempo que remete ao passado, a história dos procedimentos *científicos* em psiquiatria, o tempo da fundação da cidade, os tempos da história da Reforma Psiquiátrica. Ao mesmo tempo em que é um passado é também um presente, pois diz de como foi forjada a cultura dos habitantes locais.

Por último, lanço-me ao mar: a NAU é o barco que me trans-porta pelas águas da Saúde Mental, é o nome do grupo em que trabalho e é o cerne da problemática da exclusão-participação do “corpo louco” nas cidades. A *bricolagem* é, aqui, também a expressão da escolha artística enquanto método, que corta, recorta,

adiciona, subtrai, multiplica, repete. É um meio e, ao mesmo tempo, é o fim. Em que expor a si mesma é estar atravessada por multidões.

É ser bloco de carnaval em uma pessoa só. É ser grupo de teatro sendo apenas uma atriz. É ser coletivo de militância sendo apenas uma na multidão. É escrever como puta, louca, escrava, pobre, pirata, crackeira, alcoólatra, artista, negra, cigana, maconheira, índia, criança. Sendo branca, classe média em uma pós-graduação na melhor universidade do país.

E toda a vez que eu falo eu, falo eu múltiplo, eu outro, eu bando. Ele-eu. Eu mulher. Eu devir. Eu rizoma. Eu mapa aberto. Eu maruja. Eu sereia. Eu fantasma. Eu barqueiro. Eu cantora. Eu pescador. Eu feiticeira. Eu nobre. Eu Odisseo. Eu Netuno. Eu Iemanjá. Eu institucionalizada. Eu desinstitucionalizando-me. Eu residindo. Eu habitando. Eu- eles-elas-eles-nós.

## BAGAGEM DE MÃO

### **Hipertexto:**

*O mito do eterno retorno nos diz pela negativa, que esta vida há de desaparecer de uma vez por todas para nunca mais voltar. É semelhante a uma sombra, desprovida de peso, que de hoje em diante e para todo o sempre se encontra morta e, que, por muito atroz, por muito bela, por muito esplêndida que seja, essa beleza, esse horror, esse esplendor não tem qualquer sentido. (...)*

*Se cada segundo da nossa vida tiver de se repetir um número infinito de vezes, ficamos pregados à eternidade como Cristo à cruz. Que ideia atroz! No mundo do eterno retorno, todos os gestos têm o peso de uma insustentável responsabilidade. Era o que fazia Nietzsche dizer que a ideia do eterno retorno é o fardo mais pesado. Se o eterno retorno é o fardo mais pesado, então, sobre tal pano de fundo, as nossas vidas podem recortar-se em toda a sua esplêndida leveza. Mas, na verdade, será o peso atroz e a leveza bela? (...) Que escolher, então? O peso ou a leveza?*

*(A Insustentável Leveza do Ser - Milan Kundera)*

Arrumar uma bagagem para sair em viagem é algo que faço com prazer. Nela, junto com as necessidades, vou depositando minhas expectativas e desejos, tentando imaginar o que farei, que pessoas conhecerei, se terei tempo para ler, se vou fotografar ou guardar as imagens-afeto na memória. Sempre penso no que eu posso precisar e do que preciso me prevenir, levo presentes para amigos quando posso e algum objeto pequeno que funcione como uma proteção supersticiosa pra evitar que algo dê errado.

Gosto de arrumar uma mochila que eu consiga levar nas costas, sozinha, sem depender de ninguém para me ajudar. Certa vez, em um acampamento, fui com uma mochila pesada demais e precisei de ajuda para conseguir carregar. Foi aí que aprendi a levar somente aquilo que consigo sustentar com meu próprio corpo. Obviamente, sempre dependemos das pessoas e das coisas, e pretendo continuar interdependente, neste sentido. Porém, sustentar aquilo que se quer levar, significa não sobrecarregar os companheiros de viagem, buscando a máxima autossuficiência em prol do coletivo.

Não gosto de arrumar a mochila na hora da volta. Muitas vezes me desprendo das coisas, deixo um livro com alguém, presenteio roupas. E, quando chego de volta em casa, tenho dificuldade de abrir a mala para desfazê-la: parece

que assim que eu desfizer toda a bagunça e tirar os possíveis pedaços de grama ou areia que vieram junto, a viagem terminou de verdade.

Na bagagem da viagem que narro aqui, penso em leveza e peso. Não quero levar nada que seja pesado demais, um arcabouço teórico que tire a leveza das palavras que escolhi com carinho, mate as livres-associações, tire a força do que foi escrito de forma visceral em pleno delírio dissurtativo, ou que imprima um tom intelectual maior do que a experiência. Tento utilizar as experiências e teorias de maneira que possam se ajudar mutuamente, sem preferência por uma ou por outra.

Ao mesmo tempo, não é um percurso qualquer, como um “bate e volta” que se faz à praia em um fim de semana ensolarado. É um percurso de pesquisa, que exige a detenção em alguns pontos do trajeto, em que preciso explorar de antemão algumas características dos lugares por onde passarei, certificar-me quanto às questões mais específicas da cultura local e definir o que levarei para trocar com os habitantes locais da cidade.

Desta forma, ainda que a proposta seja a leveza, existe uma insustentável leveza em pesquisar que faz a necessidade assumir alguns pesos teóricos. Há o que é esperado que seja levado na bagagem dentro da temática, que é minimamente apresentar o contexto do lugar que pretendo desbravar: o universo da Saúde Mental Coletiva. Para isso apresento um olhar sobre a Reforma Psiquiátrica, em especial no Rio Grande do Sul a fim de construir brevemente o mapa pelo qual essa viajante deslizará em seu roteiro, que não é pré-estabelecido. Este mapa, portanto, não tem o sentido de apresentar-se de maneira fechada, instituída, sedentária. O mapa da Reforma Psiquiátrica no RS aqui apresentado; pede para ser nomadizado, aberto.

Não há como olhar para a Reforma como um monumento na praça central da cidade da Saúde Coletiva em separado de suas ruas, vielas, portos. Não há como pensar o monumento em separado da cidade, do estado, do país. Da organização social, do contexto histórico, do idioma e da moeda local. É preciso pensar como se organiza politicamente, como é o seu governo, seu sistema de leis, suas forças de captura, quais os poderes exercidos sobre os habitantes no que concerne ao controle, as punições, aos espaços destinados para eles.

E além do que é visível, do que é posto como instituído na cidade, me interessa saber o seu inverso: Quais são as possíveis forças de utopia, as máquinas de guerra, os nômades que nem sempre são considerados cidadãos, mas que

também habitam os espaços? Como estes seres interferem nestes espaços sem que o poder local não consiga nem se dar conta disto, ou, se dando conta, como faz que desapareçam?

Por fim, há uma bagagem extra, que escolhi pagar pelo excesso de levá-la, pois é o que pretendo deixar como presente a ser distribuído, apresentar para o campo da Saúde Mental Coletiva. Ainda que possa parecer pesada ou, a princípio, não fazer tanto sentido, é o que trago em minha bagagem pessoal-profissional. É o que me faz ser estrangeira, e daí, talvez, o estranhamento que possa causar: é um pouco da história do teatro que vou pincelando aos poucos ao longo desta Dissertação e que explorarei com maior peso, nos capítulos finais ao perguntar-me se teatro cura.

Cabe ainda salientar, que muitas das noções, conceitos, informações que utilizo neste trabalho foram coletadas ao vento, ouvidas em rodas de conversa, em encontros festivos (não menos politizados do que os espaços formais de educação), anotadas em rabiscos de cadernos, junto com desenhos e pensamentos produtores de movimento. Desta maneira, talvez nem tudo possa ser referenciado tal como condiz com uma Dissertação de Mestrado. A opção por trazer a tona, desta forma, a bagagem é proposital e propositiva de que seja possível valer-se da oralidade da educação popular em processos de per-formação em uma Saúde Coletiva que esteja em permanente processo de Desinstitucionalização.

### ***Reforma Psiquiátrica no Rio Grande do Sul***

A necessidade de revisitar o patrimônio histórico da Reforma Psiquiátrica brota não somente da necessidade desta aventureira, que iniciou recentemente<sup>17</sup> sua trajetória no campo da Saúde Mental Coletiva, em (in)formar-se, mas também da necessidade de dar visibilidade a algumas das ações pioneiras com vistas a organizar o sistema de atenção aos que possuem sofrimento psíquico grave no RS e, em especial, na cidade de Porto Alegre.

---

<sup>17</sup> Recentemente, se considerarmos que fazem quatro anos que “ingressei no SUS” a partir da RIS. Mas pensando que nasci em 1983, vivi minha adolescência na cidade de Porto Alegre e no interior do RS e que a luta pelo SUS, pela liberdade e por uma sociedade sem manicômios está nas cidades assim a como a arte, a loucura, os carros, as sirenes, as obras para a copa, as manifestações e tudo o que é político (porque está na polis o lugar onde os muitos cuidam de si e dos outros individual e coletivamente) e que os espaços das cidades são compartilhados por todos que ousam vivê-la (e até pelos que não ousam), minha vida encontrou a saúde mental coletiva há bastante tempo...

Já se passaram mais de vinte anos da Lei Estadual 9.716 (RIO GRANDE DO SUL, 1992), precursora no Brasil, por determinar a substituição progressiva dos leitos nos hospitais psiquiátricos por rede de atenção integral em Saúde Mental e regras de proteção aos que padecem de sofrimento psíquico, especialmente quanto às internações compulsórias. Faz mais de dez anos da promulgação da Lei Federal 10.216 (BRASIL, 2001) que visa, além das questões trazidas pela Lei Estadual, redirecionar o modelo assistencial em Saúde Mental. Se, por um lado, importantes mudanças - inclusive no modo de se compreender os processos de saúde e adoecimento - podem ser notadas, por outro lado é um curto período para uma mudança efetiva no modo de pensar e oferecer o cuidado aos que possuem algum sofrimento psíquico.

Se considerarmos, por exemplo: que a existência do HPSP na cidade e no Estado ainda é justificada por algumas pessoas e corporações como lugar de acesso a internações de curta permanência e formação em Saúde Mental. E que este modelo de formação geralmente desconsidera a lógica de funcionamento em rede de atenção. E também que o catálogo de doenças em Saúde Mental, bem como os números de incidência e prevalência dessas enfermidades tem aumentado, é necessário olharmos com mais atenção para estas questões como entraves a consolidação da Reforma Psiquiátrica.

O hospício, que iniciou em 1884 com 25 “pacientes”, não parou de crescer até a década de 1970, quando chegou a ter cinco mil internos (OLIVEIRA e SALDANHA, 1993). Ele foi fundado em acordo com a proposta de construção de lugares semelhantes em diversos centros urbanos, na época, como forma de contenção e aprisionamento de desordeiros, marginais, transgressores das regras morais vigentes em geral. A particularidade do RS é que sua clientela de alienados era predominantemente formada por gaúchos mestiços que, com a crise da produção de charque pela falência econômica do modo escravagista de produção e aumento do movimento abolicionista e republicano, fez com que houvesse uma migração intensa de gaúchos “desgarrados” para as cidades maiores.

Cabe lembrar que a abolição da escravatura no RS foi decretada quatro anos antes do restante do país. Mas para receber sua carta de alforria, o sujeito deveria trabalhar gratuitamente por cinco anos para o seu “dono”. Com a emergência do modo capitalista de produção e o processo de industrialização da

cidade, essas pessoas do campo não encontravam seu lugar de pertencimento cidadão (OLIVEIRA e SALDANHA, 1993):

São conhecidas em diversas regiões [do Estado] as histórias do “Trem dos Loucos”, que de Uruguaiana vinham num determinado dia do mês recolhendo gente em cada cidade do percurso; dos camburões, caçambas, em viagens na maioria das vezes sem retorno. (OLIVEIRA e SALDANHA, 1993, p.41)

De acordo com Fagundes (1993), descentralização da atenção aos doentes mentais é um tema no RS desde 1925, quando o HPSP já mostra sinais de fracasso, superlotação e cronificação das condições de saúde dos usuários. Somente a partir da metade do século passado vão ser construídos serviços extra-hospitalares, ambulatorios públicos vinculados a universidades. A partir dos anos 1970, com o milagre econômico e com maior destinação de verbas para a área da assistência psiquiátrica no país, é que vão ser implantados serviços de ordem comunitária, tanto na atenção primária quanto na atenção especializada em Saúde Mental (FAGUNDES, 1993).

É, portanto, em plena ditadura militar no Brasil (país que não tem uma história suave nem antes nem depois desta, desde que foi, segundo a história oficial, descoberto pelos portugueses em 1.500) que os movimentos de Reforma começam a erguer-se. Tais eventos se dão apoiados nas na experiência das Reformas Psiquiátrica e Sanitária da Itália (FAGUNDES, 1993).

Com a abertura política, a partir da década de 1980, durante o processo de redemocratização do país, mudanças políticas, estruturais e culturais podem ser realizadas de maneira mais ampla, incidindo sobre a população dos grandes hospitais psiquiátricos. No RS, é pactuado o Plano Estadual de Saúde Mental, elaborado pela SES/RS e pela Superintendência Regional do INAMPS<sup>18</sup>. A partir dele é constituída a Comissão Interinstitucional da Saúde Mental, e a política específica passa a ser regida pela lógica de Programas (FAGUNDES, 1993).

O Movimento de Reforma no RS estava em sinergia com movimentos semelhantes de Reforma Sanitária e de Saúde Mental no Uruguai e na Argentina,

---

<sup>18</sup> O INAMPS foi criado pelo regime militar em 1974 pelo desmembramento do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), que hoje é o Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS); era uma autarquia filiada ao Ministério da Previdência e Assistência Social (hoje Ministério da Previdência Social), e tinha a finalidade de prestar atendimento médico aos que contribuíam com a previdência social, ou seja, aos empregados de carteira assinada. INAMPS passaria por sucessivas mudanças com universalização progressiva do atendimento, já numa transição com o SUS.

bem como o Movimento de abertura política. Com grande influência - e influenciando também estes países - iniciou-se um processo de regionalização e descentralização dos serviços de saúde. Uma aposta num modelo de formação, através de especializações em Saúde Mental Coletiva em parceria com universidades, facilitou o processo de mudança no modelo assistencial (FAGUNDES, 1993).

Este processo qualificou o movimento de reforma no RS, tendo como municípios referência deste processo Santa Maria, Bagé, São Lourenço do Sul, Alegrete e Porto Alegre. Os três exemplares da *Revista do Fórum Gaúcho de Saúde Mental*, publicadas em 1993, 1995 e 1997, contam um pouco desta história bem como as articulações políticas, dos movimentos sociais e do processo de formação de profissionais voltados para a temática do cuidado em liberdade.

São exemplos do novo modelo de atenção em Saúde Mental, em substituição e superação ao modelo manicomial, a criação de serviços substitutivos como o CAPS Nossa Casa em São Lourenço do Sul, em 1988, precursor no RS, a Pensão Protegida Nova Vida, em 1990, em Porto Alegre, ou mesmo a experiência de inclusão pela arte das “oficinas de criação coletiva” em Bagé. Todas estas ações apontavam para uma questão fundamental: outros espaços para o cuidado em Saúde Mental e outros olhares para o sofrimento psíquico eram necessários.

A criação destes serviços, bem como de uma rede de cuidados continuou tomando força com a ampliação de vagas em hospitais gerais, ampliação do número de CAPS e a criação de SRTs, como o caso do Morada São Pedro, criado em 2002 em Porto Alegre e do Morada Viamão, na cidade de mesmo nome em 2005. A desinstitucionalização dos moradores do HPSP ainda não foi concluída, tendo sido abandonada por vários anos dos projetos de governo, como se não fosse um projeto de Estado.

A partir de 2011, há uma retomada da pauta da Reforma Psiquiátrica no RS, a partir da SES/RS que tem se esforçado para ampliar a rede de atenção psicossocial em todo o Estado. A Política de Saúde Mental do Estado do RS tem o compromisso de dar continuidade ao processo de construção da Reforma Psiquiátrica em andamento no Brasil, amparada ainda pelos encaminhamentos da IV Conferência Nacional Intersetorial de Saúde Mental, realizada em 2010, e que reforça o entendimento da sociedade de que o cuidado das pessoas em sofrimento psíquico, bem como das pessoas que usam álcool e outras drogas, deve ocorrer em rede, destacando a intersetorialidade.



Mas um novo desafio foi posto na jornada dos “mentaleiros<sup>19</sup>”: ainda que o uso de drogas sempre tenha sido uma questão de saúde pública dentro do horizonte da Saúde Mental, a “epidemia do crack”, como a mídia e algumas corporações profissionais da área da saúde chamam, de maneira sensacionalista, o aumento do consumo desta droga, foi criada e alardeada com propósitos claros de fazer um movimento de contra reforma. Este movimento de contra reforma pretende rever a Lei da Reforma Psiquiátrica, que tem sido acusada de não garantir a consolidação da rede em Saúde Mental. Paradoxalmente, este mesmo movimento, afirma o Hospital Psiquiátrico como lugar de formação descomprometendo-se com a consolidação das Redes de Atenção Psicossocial. Desta maneira, sustenta a afirmação do modelo biomédico, especialista e corporativista de tratamento em Saúde Mental, em detrimento de formas mais amplas de compreensão do adoecimento psíquico, cujas causas estão relacionadas não apenas a questões biológicas, mas também a questões de natureza social, econômica e cultural.

A questão do uso e do abuso de drogas, por exemplo, muitas vezes, é entendida de forma reducionista e estigmatizante, o que resulta em ações da mesma forma reducionistas, não resolutivas e produtoras de estigma e exclusão em relação aos usuários. As causas destes fenômenos, além de múltiplas são complexas, pois, envolvem determinantes socioeconômicos e culturais, o que exige políticas públicas interdisciplinares e intersetoriais. Afinal, o aumento do uso de cocaína na forma fumada (crack) tem se expandido, não apenas pelos grandes centros urbanos, como também pelo interior do RS. Em relação a esta questão, foi criado, em consonância com o governo federal, o projeto estratégico *O Cuidado que eu Preciso* que visa garantir Atenção Integral aos “dependentes” de crack, álcool e outras drogas.

A estruturação das Redes Atenção Psicossocial (RAPS) e da Linha de Cuidado para Usuários de Álcool, Crack e outras Drogas nos municípios e macrorregiões do RS implica a implantação de novos serviços de saúde, a qualificação dos serviços já existentes, a pactuação de fluxos nos níveis municipal e regional entre os mesmos, a articulação com as redes intersetoriais, bem como a implantação de uma política de educação permanente para os profissionais. Tem-se investido também na Política de Redução de Danos enquanto diretriz de trabalho.

---

<sup>19</sup> Como são chamados os militantes pela Reforma Psiquiátrica e da Luta Antimanicomial.

Constata-se também, o fato de que existem sérios retrocessos no direito humano à saúde, bem como, a necessidade de avançar na qualificação das propostas formuladas pelos “arquitetos e engenheiros” da Reforma, tendo em vista que se somam novos e antigos desafios. Mas, ao mesmo tempo em que são empecilhos, as condições adversas, são a fundamentação para novos exercícios de criação, através de práticas libertárias.

A construção da Reforma, ou a Reforma da Reforma, ou a desconstrução da Re-forma está longe de ser finalizada, e, talvez, o mais interessante nela seja seu caráter processual, as repetições, os levantes que a engendram, fazendo aparecer e desaparecer momentos de pico em que o direito à cidadania aos “loucos” parece ter mais sentido socialmente. O fato é que, ainda hoje, se faz necessário desinstitucionalizar manicômios (principalmente os mentais) e consolidar redes de atenção integral, organizando artesanalmente projetos (terapêuticos) singulares<sup>20</sup>, centrados nos usuários e no trânsito de vida de qualquer pessoa que acessa/ é acessado por um serviço de saúde, seja ele morador do HPSP, de rua, debaixo da ponte do Arroio Dilúvio em Porto Alegre, do Itapemirim<sup>21</sup> ou de qualquer lugar do país.

Além destes, os inúmeros desafios - como a crescente privatização do SUS, a permanência do modelo de hospital psiquiátrico que tudo sabe, a normalização através do tratamento moral às questões de Saúde Mental, a crescente medicalização de processos naturais vida, o sufocamento da autonomia das pessoas em seu processo de adoecimento-cuidado, a judicialização do acesso aos serviços de saúde, a religião como pretensa ordenadora suprarracional e iluminada de práticas terapêuticas em um Estado que se diz laico, a criminalização dos movimentos sociais, a violenta repressão policial aparelhada por este mesmo Estado, que atualiza os anos de chumbo do Brasil ditatorial na contenção das forças (inclusive corporais) dos ativistas que ousam ocupar as cidades para *agir* politicamente - indicam que há muita estrada para rodar.

Quando coloco o Estado enquanto apoiador do processo de Reforma Sanitária e Psiquiátrica, compreendo que, dentro da própria organização governamental, houve uma espécie de *levante*, apoiado por alguns governos de

---

<sup>20</sup> Coloco o terapêutico entre parênteses, pois, a exemplo de Fagundes (2006) me interessam os projetos de vida, o terapêutico é uma parte destes.

<sup>21</sup> Vila do município de Sapucaia do Sul (RS) que conheci como oficina junto à atenção básica.

esquerda, ao propor maneiras mais cooperativas de organização política, com vistas a ampliar a autonomia e o empoderamento das camadas sociais historicamente oprimidas.

No caso do RS, o movimento instituinte de Reforma Psiquiátrica teve sua representação máxima instituída no governo de Olívio Dutra (1999-2003), ainda que tenha sido iniciado anteriormente e, principalmente, em processos exteriores à máquina Estatal, através dos movimentos sociais. Foram estes movimentos sociais, inseridos no processo de construção democrática e coletiva dos assuntos de saúde, de cultura e de produção de cidadania que possibilitaram insurreições no modo de se pensar e agir em saúde. O maior exemplo desta insurreição, inerente ao campo da Saúde Mental, é a desinstitucionalização dos Hospitais Psiquiátricos no Brasil, processo que iniciou, teve seu momento de pico, mas que ainda não completou seu ciclo e por isso ainda se faz atuante na militância por uma sociedade sem manicômios,

Foi com apoio e vontade política que os movimentos sociais de Luta Antimanicomial pela Reforma Psiquiátrica puderam ter voz, e conseguiu-se legislar e agir sobre os hospícios estaduais criando processos de desinstitucionalização, abertura de SRTs, CAPS, leitos em hospitais gerais, etc. Afinal, tais lutas estão inseridas dentro de um contexto histórico-político-social que buscava importantes transformações sociais, não somente da ordem da saúde, mas tentava mudar antigas lógicas de dominação que as classes mais pobres sofrem e redemocratizar o país. Desinstitucionalizar vai muito além do que desospitalizar. Significa além de garantir moradia, renda e reinserção social, estar comprometido politicamente com os direitos humanos e com projetos singulares de vida.

Neste sentido, a valorização da cultura e da arte sempre esteve ligada aos processos de desinstitucionalização e da consolidação de redes de atenção psicossocial. Seja a partir de ações artísticas provocadoras de movimento e desacomodação, seja a arte como produto, com seu sentido já capturado pelo sistema capitalista, seja a arte como propaganda de governo, seja a arte enquanto ação direta, seja como maneira de cuidado, seja como maneira de aprisionamento. A medida que arte e saúde estão na cidade elas se encontram, e as intercessões que acontecem a partir daí, muitas vezes são zonas de tensão.

### ***Zona Autônoma Temporária, Máquinas de Guerra e Nomadismo Psíquico***

Percebemos, no entanto, que a formulação de políticas públicas, ainda que estejam comprometidas com o bem estar comum, não conseguem por si só mudar uma realidade cultural de segregação daqueles que são considerados anormais. Ainda que algumas governos<sup>22</sup> se comprometam com a temática, a dimensão de anormalidade naquele que possui sofrimento psíquico, está presente no senso comum, na formulação de políticas públicas, na legislação e nos encaminhamentos judiciais, no acesso aos serviços, no respeito a suas escolhas terapêuticas ou mesmo no seu “estilo de vida” e no seu “tempo próprio”, nas formas de compreensão acerca de sua história. Toda política pública tende a ser capturada e, é ela mesma, um exercício de controle sobre os corpos e as vidas, os destinos, os poderes e os não poderes.

É evidente que o Estado não vai garantir por si um modo de inclusão a Saúde Mental, milagrosamente instituir a loucura como parte da cidade, viabilizar através de uma normativa o direito à cidadania aos usuários, ou desconstruir o discurso produzido socialmente sobre a loucura através de uma portaria. Durante séculos de consolidação de olhares biopolíticos sobre o corpo, a vida, os atos do sujeito que possui algum sofrimento psíquico induzem-nos a pensá-lo com alguém que deve estar segregado do convívio social. Ou, que deve estar em espaços destinados para isto, destinado a conviver somente entre seus “iguais”, recebendo tratamentos que mudam imensamente ao longo da passagem do tempo. Ele não pode pertencer à cidade, ser cidadão, perdeu este direito quando não soube controlar suas paixões da maneira que a maioria pudesse compreender ou aceitar social e moralmente. Deve estar sob tutela, curatela, acompanhamento, disciplina, vigilância, contenção.

No contexto da contemporaneidade em cidades superpopulosas, em que tempo é dinheiro e as vidas não têm todas o mesmo valor, as artes de governar são por si só maneiras falidas de tentar imprimir um poder de gestão e organização econômica e social. O Estado passa a ser mínimo, enquanto garantidor de direitos sociais, e máximo no governo das vidas, na medida em que defende os interesses capitalistas. Para Foucault (1990) a supervalorização do Estado seria reducionista, a medida que a *governamentalidade* tem por objetivo as populações e não os

---

<sup>22</sup> Aqui falo de governo enquanto momento de gestão, eleito de quatro em quatro anos. Não como conceito.

territórios e que utiliza o saber econômico e controla a sociedade por meio de dispositivos de segurança (CASTRO, 2009, p.192-193) O Estado seria a maneira de governo dos outros a partir de práticas discursivas e políticas.

Foucault (1990) utiliza o termo *governamentalidade* para se referir às práticas acerca da arte de governar fundamentando-a a partir de três fenômenos: a pastoral cristã, a técnica diplomático-militar e a polícia. Ele define três conteúdos inerentes a esta prática do domínio: o primeiro é relativo ao conjunto constituído pelas instituições, procedimentos, análises, reflexões, cálculos e táticas que permitem essa forma de exercício de poder e que têm por objetivo principal a população; por forma central, a economia política; e, por instrumento técnico os dispositivos de segurança.

O segundo ponto é que a linha de força que, conduziu à preeminência desse tipo de poder, é o governo sobre todos os outros: a soberania, a disciplina. E o terceiro refere-se ao processo pelo qual o Estado de justiça da Idade Média converteu-se durante os séculos XV e XVI no Estado administrativo que irá culminar no Estado *governamentalizado*, característica do Estado Moderno (CASTRO, 2007).

Não pretendo me deter sobre a *governamentalidade*. Não por desconsiderar a relevância deste conceito para pensarmos as racionalidades e tecnologias de governo que envolve relações de poder, organização e controle imprimido sobre as populações, mas porque alguns dos fundamentos que engendraram esta noção de Foucault aparecerão durante esta pesquisa. No entanto, não parece ser possível pensar a Reforma Psiquiátrica O que eu gostaria é, a partir desta noção, inventar uma ponte entre este conceito e outros que me parecem relevantes dentro de minha temática de pesquisa (*pesca-esquiza*).

Portanto, se a biopolítica e o biopoder eram, até a mudança para o sistema capitalista, uma forma de incidir estratégias de controle sobre os corpos, a *governamentalidade* incidirá sobre as populações. Tais conceitos falam, certamente, de estratégias de coerção dos movimentos autônomos, individuais ou coletivos, que possam insurgir contra os poderes instituídos, que, na sociedade atual, se dá pelo advento do capitalismo e do consumo. Nesta relação, em que linhas de força de abertura e fechamento, nomadismo e captura, instituinte e instituído vão acontecendo quase que ao mesmo tempo, há que se criar formas, se não permanentes, temporárias, de incidir sobre as estruturas hegemônicas de poder.

Para a maioria das teorias anarquistas, a partir de seus pensadores mais fmosso como Prohudon, Bakthin, Kropotkin a, noção de governo está associada a noção de Estado, enquanto mecanismos de coerção que exercem o poder de opressão sobre o povo. O próprio significado da palavra Anarquia, que significa sem governo, diz de uma rejeição ao poder exercido pela organização estatal. Sendo o Estado, na sociedade atual, um representante dos interesses capitalistas que o engendram e o controlam, ele seria um inimigo das organizações sem divisão de classes, e que, de maneira coletivista, almejam o bem comum.

Mesmo em uma democracia representativa, o Estado não corresponderia as necessidades das classes econômica e historicamente desfavorecidas, à medida que mantém a condição de exploração destas classes pela burguesia. Isto acontece através de suas instituições, da defesa a propriedade, do controle da educação e da propaganda, da defesa dos valores da família e da religião como pacificadora dos movimentos de trabalhadores explorados. Na maioria das correntes anarquistas desde os século XVIII o Estado, portanto, deveria ser abolido, e a organização social deveria acontecer de maneira autônoma, autogestionária e voluntária. Após um processo revolucionário-pedagógico em que os valores de cooperação e solidariedade relacionados ao exercício sobre si se sobrepusessem aos valores de competição.

Pensar os pontos de pico do Movimento Sanitarista, que engendra e é engendrado pelo movimento da Reforma Psiquiátrica e de Luta Antimanicomial como um levante, é pensá-los de maneira análoga às Zonas Autônomas Temporárias (TAZ)<sup>23</sup>, ou seja, como festas, insurreições, que acontecem durante um tempo em um espaço, mas que não chegam a completar seu ciclo, e que, por isso, são vistas comumente como “fracasso” pelos historiadores dentro de uma visão “progressista” de mundo, que situam as revoluções como fatos históricos e os levantes como tentativas frustradas de revolução.

Se a História é "Tempo", como declara ser, então um levante é um momento que surge acima e além do Tempo, viola a "lei" da História. Se o Estado é História, como declara ser, então o levante é o momento proibido, uma imperdoável negação da dialética como dançar sobre um poste e escapar por uma fresta, uma manobra xamanística realizada num "ângulo impossível" em relação ao universo. [...] Neste sentido, um levante é uma “experiência de pico” se comparado ao padrão “normal” de consciência e experiência. Como os festivais, os levantes não podem acontecer todos os

---

<sup>23</sup> Sigla a partir do nome em inglês *Temporary Autonomous Zone*.

dias – ou não seriam “extraordinários”. Mas tais momentos de intensidade moldam e dão sentido a toda uma vida [...] [pois permitem constatar que] algo mudou, trocas e integrações aconteceram. (BEY, 1985,p. 5)

O conceito de TAZ foi escrito por Hakim Bey (pseudônimo do historiador e poeta Peter Lamborn Wilson) em 1985, ao dedicar-se a pesquisa sobre a organização social dos piratas do século XVII, partindo do pressuposto de alto-mar contribui instantaneamente para que haja um nivelamento das desigualdades de classe. Além disto, os corsários desta época se organizavam de maneira autogestionária em formas funcionamento que se opunham ao que estava instituído enquanto política, moral, educação, economia, território, etc. Em um navio pirata, o capitão obrigatoriamente deve se juntar ao bando, construindo as regras em acordo com o bando, do contrário será deposto.

A ideia central da TAZ, é de como um grupo, ou neste caso, um bando, como uma coagulação voluntária de pessoas afins não hierarquizadas podem, organizar-se de forma autônoma, para o desenvolvimento de atividades comuns, sem controle de hierarquias opressivas, a fim de ampliar ao máximo o grau de liberdade de maneira complexa, respeitando-se as singularidades. Ou seja, o coletivo não deve matá-las.

A ideia de bando está fundamentada em Deleuze e Guatarri (2007) quando tecem algumas críticas a questão psicanalítica em Freud. Não vou me deter neste ponto, pois acredito que seja mais importante pensar no que os autores afirmam, do que no debate e nas recusas que estabelecem para criar seu pensamento. O bando, ou matilha, funciona como agenciamentos coletivos de enunciação, pois não existiria um enunciado individual, o enunciado se daria a partir da multiplicidade.

A matilha, ou o bando, é o oposto da massa, ou do grupo, em que se busca uma unidade totalizante. A matilha não pode ser hierarquizada, totalizadora, sedentária, seguir um caminho exato em um mapa fechado, pré-estabelecido. O que ela busca é a desterritorialização, mesmo em seu lugar, constitui uma linha de fuga num sentido positivo, enquanto que as massas tentam segmentar, bloquear possíveis linhas de fuga do aparelho de captura do Estado, a fim de manter-se sedentária.

Outros fundamentos da TAZ parecem ser importantes para dar continuidade a este trabalho. O primeiro é o do rompimento com a ideia de família nuclear, representação emblemática da burguesia moderna, fechada, escassa, edipiana,

hierarquizada e patriarcal para a composição da ideia de bando, abundante, aberto, horizontal em que não há uma posse. O pertencimento a um bando acontece por escolha, afinidade, um laço de amor e não um laço de sangue como o da família nuclear tradicional (BEY, 2011, p. 09). A amizade, a colaboração e o apoio mútuo são mais interessantes para a sobrevivência (de preferência, festiva) do bando do que a competição.

O segundo é a noção festiva das TAZ em que a festa adquire os ares de zona livre, recheada pelo encontro cara a cara, da conversa, das excitações em que a espontaneidade é o caráter crucial. O contrário do que cultivamos como festas em nossa sociedade atual, que são, em sua maioria, festas para o consumo – de bebidas, corpos, drogas, modos de agir, modos de se vestir – sem necessariamente que as pessoas conversem, olhem-se nos olhos, celebrem. Neste sentido, a TAZ encontra na música seu princípio organizacional.

Um conceito fundamental para pensarmos a TAZ, bem como este trabalho, é o de nomadismo psíquico, proposto por Deleuze e Guatarri (1997). Como uma tática, o nomadismo psíquico e a metáfora da *máquina de guerra* utilizada pelos autores, muda o paradoxo de um modo passivo de existência para um modo ativo, até mesmo violento. A máquina de guerra é a invenção dos nômades, por ser exterior ao aparelho de Estado e distinta da instituição militar. A existência nômade é que efetua as condições de aparecimento da máquina de guerra no espaço.

Podemos pensar a partir destes autores o nomadismo é a condição de desterritorialização, ou seja, de organização exterior ao Estado e seus mecanismos de vigilância, controle e captura. A máquina de guerra nômade surge então como uma resposta ao Estado, como outra possibilidade de organização, de criação, de existência. Em tempos em que a democracia (forjada também por máquinas de guerras nômades?) foi capturada, e/ou deixou-se capturar, pelo jogo do capitalismo, a fuga deste território parece ser a única possibilidade de (r)existência.

Esta fuga não significa “abandonar o barco”, muito menos descomprometer-se com a vida, não é um desaparecimento literal, embora a desurbanização, possa ser uma estratégia. É uma fuga de um modo de viver pelo qual não se pode deixar-se capturar. É uma fuga para que se possa enfrentar a forma que talvez seja a mais cruel do Estado, o governo dos homens. Esta fuga é, sobretudo, aquilo que Bey (2011) chama a atenção sobre a TAZ: A ânsia pelo poder é tida como desaparecimento.



"Será possível que no momento em que já não existe, vencida pelo Estado, a máquina de guerra testemunhe ao máximo sua irrefutabilidade, enxameie em máquinas de pensar, de amar, de morrer, de criar, que dispões de forças vivas ou revolucionárias suscetíveis de recolocar em questão o Estado triunfante? É no mesmo movimento que a máquina de guerra já está ultrapassada, condenada, apropriada, e que ela toma novas formas, se metamorfoseia, afirmando sua irredutibilidade, sua exterioridade: desenrolar esse meio de exterioridade pura que o homem de Estado ocidental, ou o pensador ocidental, não param de reduzir?" (DELEUZE e GUATARRI, 1997, p.19).

Embora a TAZ seja uma zona das quais não temos como determinar as formas de funcionamento, e que são livres do Estado (portanto não como as da Reforma Psiquiátrica, que possuiu/possui algum apoio deste), elas se caracterizam por apresentar um momento na história e que acaba com uma opressão, ainda que logo em seguida surja outra. Daí sua característica de ser temporária e não permanente, para que as capturas que todos os movimentos libertários possam ser desfeitas.

Podemos considerar TAZ, ou mesmo máquinas de guerras nômades, diversos processos políticos, festivos, artísticos, psíquicos, que enfrentem este poder de captura do Estado, criando espaços de resistência a mercantilização dos corpos, e espaços, por exemplo. É neste sentido, que o movimento social de Reforma Psiquiátrica, através de experiências piratas como a Redução de Danos e nômades como o Acompanhamento Terapêutico bem como os coletivos autogestionários de arte, os movimentos de ocupação da cidade podem ser considerados TAZ.

Ao mesmo tempo em que não se opõe, enfrentando o poder do Estado, a TAZ propões alguns "gestos negativos", ou seja, recusas aos modos de viver impostos por ele enquanto representante do governo dos homens. Desta forma, a recusa ao trabalho, à igreja, ao lar e à família nuclear, e até da arte enquanto representação – propondo a presentificação, são características destes nômades autônomos. E para que não sejam envolvidos nas diferentes formas de captura, assim como aparecem ao longo da história, é importante que desapareçam.

O aparato de controle - o "Estado" - deve continuar a desfazer-se e petrificar-se simultaneamente, deve prosseguir em seu curso atual, onde a rigidez histórica cada vez mais mascara um vazio, um abismo de poder. Como o poder "desaparece", nossa ânsia de poder deve ser o desaparecimento (BEY, 2011).

Bey (2011) propõe que, já que a arte se tornou mercadoria, e que é vendida como um produto, sua possibilidade de existência e, portanto, de emergência enquanto TAZ, estaria em romper com a mediação, que no caso da arte, se dá pela representação. Na TAZ, arte como uma mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida. A mediação é difícil de ser superada, mas a remoção de todas as barreiras entre artistas e "usuários" da arte tenderá a uma condição na qual o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista.

## PEGANDO A ESTRADA

***A pé pela cidade dos sonhos Veias abertas da Saúde Mental nas ruas de Porto Alegre******Hipertexto:***

*Eu já estou com o pé nessa estrada qualquer dia a gente se vê. Sei que nada será como antes amanhã. Que notícias me dão dos amigos, que notícias me dão de você? Alvorço em meu coração, amanhã ou depois de amanhã, resistindo na boca da noite um gosto de sol  
(Gosto de Sol - Clube da Esquina)*

Isto não é um cachimbo. É a narrativa de uma incursão pela capital do Estado do RS do fim do século passado. É extremamente nostálgica, pretenciosa e narcísica. Talvez possa ter sido inventada numa mesa de bar qualquer, passando frio em uma madrugada de Porto extremamente Alegre, sem nada para fazer. Os protagonistas continuam por aí agonizando. O *eterno retorno* continua retornando. Mas nada será como antes.

*Ao chegar do interior, inocente, pura e besta fui morar em Porto Alegre, ver teatro e ver cinema era minha distração* (SEIXAS, 1971, adaptação minha). Era o fim da década de 1990 e o que, para mim era um início – a descoberta do *underground*, do movimento anarco-punk, de alguma coisa parecida com o que hoje chamo de feminismo, do Parque da Redenção, do Bar João (local cobiçado, mas proibido para uma menor de idade pouco esperta), do Baltimore (cinema de calçada em que todas as quartas-feiras o ingresso custava R\$ 2,00 em 1998) - na verdade, era o fim de uma cena construída décadas antes em agitações pré e pós-ditadura militar.

Cheguei tarde demais, com olhos novos demais. O bairro era um Bom Fim. *Berlim, Berlim, Berlim Bom Fim* (LISBOA, 1987) A condição de estrangeira permitia com que eu pudesse transitar sem pertencer, inventando um itinerário incomum a uma guria de 13 anos, em que, estranhar foi vital. Era tempo de permissão, de poder falar em voz alta, pelos menos embaixo das palhas dos coqueiros da Osvaldo Aranha. Era tempo de descobertas, de conhecer o primeiro amor e talvez outros. Como o amor, as drogas eram compartilhadas na rua, e tinha de tudo que se pudesse imaginar.

O movimento festivo-político que engendra a Osvaldo Aranha nasce durante a ditadura militar, era lá que se encontravam os considerados de esquerda: universitários de classe média, artistas, homossexuais, usuários de drogas, embora

o álcool fosse a única droga usada publicamente. Nesta época, a concentração de pessoas girava em torno dos bares na esquina com a Rua Sarmento Leite, apelidada de “esquina maldita”, pelo caráter de transgressão e resistência imprimido pela ocupação do espaço como possibilidade de existência singular em um período extremamente moralista e disciplinar da história do país. Havia certa separação entre os realmente engajados politicamente – logo que a ditadura aperta o cerco muitas destas pessoas rumam à clandestinidade, à luta armada, ao exílio ou ao “desaparecimento” – e uma “esquerda festiva” cuja transgressão a normatividade vigente na época era muito mais marcada pelo festejo, pela liberdade sexual, e pelas discussões político-filosóficas, motivo pelo qual as batidas da polícia eram frequentes (TEIXEIRA,S/D).

Mais tarde, com a migração da esquina maldita para mais perto do parque da Redenção há consagração do movimento punk em Porto Alegre. Surgido nos Estados Unidos e na Inglaterra, por volta de 1977 (ano em que a banda *Sex Pistols* fica conhecida) se consolida no Brasil na metade da década de 1980 (bandas como *Cólera*, *Garotos Podres*, *Ratos de Porão* são as mais conhecidas do punk brasileiro). Se no “primeiro mundo” o movimento punk surge como uma resposta pós-guerra do Vietnã, quando a “paz e amor” já não tinha mais sentido para quem não era da classe média, no Brasil tem um sentido parecido a quem não participou do milagre econômico, nem foi feliz ao som do lê lê lê, da bossa nova, da bela, porém elitista “música de protesto” brasileira que marchava contra a guitarra elétrica. O movimento punk no Brasil conjuga, em sua estética, algo de norte-americano com uma visão social decadente tipicamente brasileira. A cronicamente inviável identidade nacional sempre sendo posta em cheque.

A *avenida* (como chamávamos carinhosamente a Osvaldo Aranha) tinha os bares Ocidente, João, Lola e Escaler como pontos de encontro de uma geração frustrada pós-ditadura e pós-milagre econômico com uma esperança de abertura política, que não significava uma abertura quanto aos modos de existência, ainda conservadores. É neste período que os frequentadores deixam de ser apenas os militantes de esquerda de classe média, transformando-se em uma fauna heterogênia de diversas classes sociais e gostos musicais.

Com o avanço da “guerra às drogas”, no início da década de 1980 no Brasil, o mercado do tráfico surge com tudo. Quanto maior a proibição e a repressão, maior era o desejo de transgredir a proibição. Desta forma, as drogas químicas, que têm

em sua representante maior a cocaína (injetável e inalada e, mais tarde, fumada através do crack), eram vendidas e consumidas ali na avenida, trazida da periferia da cidade.

### **Flashback**

*Em 2009, duas colegas de residência multiprofissional atendem na internação para desintoxicação um usuário que, dentre várias outras, afirmava ter feito uso de uma droga chama "Diet". Os especialistas em drogas e psiquiatria dizem para elas que o usuário estava mentindo, manipulando-as e que esta droga não existia. Elas comentam comigo, pois acreditavam, através do vínculo que estabelecido com ele, que o usuário falava a verdade. Deixo escapar o riso. Sim, Diet existia, pelo menos na Osvaldo Aranha era um inalante que poucas pessoas tinham acesso: mas como contar para os especialistas em Saúde Mental que a minha formação em saúde começara nas ruas? Este saber seria considerado conhecimento ou eu seria rotulada como "dependente química" também? Apenas falei para as colegas que a droga existia e que elas podiam confiar no que o usuário estava falando...*

Enfim, havia os inalantes (o que me lembra do finado Melão, e também do João do Cheiro, que hoje vende algodão doce), a cocaína inalada (um pessoal que estava sempre "fazendo alguma ligação" nos telefones públicos da região), a cocaína injetável (rolava mais entre os mais velhos, "gurias de apartamento", como eu, geralmente só ouviam os causos, e eu adorava ouvir os causos dos mais velhos, mas dificilmente tinha oportunidade), a maconha que ditava o aroma inconfundível da Avenida e do parque com seus *cheiros peculiares ao recheio* (LISBOA, 1987) e, óbvio, o álcool para que se pudesse liquefazer aquilo tudo. O Bar João era famoso por sua centena de cachaças, como o leite de onça com canela, o guaco com mel, o guaraná, a jaboticaba, a sinuca, a música, os garçons e o banheiro. O vinho, princípio embriagador dionisíaco estava presente. Barato. Em garrafas plásticas. Profanando rituais e, talvez assim, estabelecendo outros.

Havia pequenos traficantes, ou pareciam pequenos porque não faziam esse estilo que se mostra nos jornais. Alguns eu conhecia de nome, me respeitavam, eu acho, a outros era proibida pelos amigos mais velhos de sequer dirigir a palavra, mas nunca entendi muito bem o porquê. Simplesmente acatava. Esta submissão talvez tenha sido importante para o meu destino.

Naquela época, quando você passava pela Osvaldo Aranha, podia ser criança ou velho, não raro, as pessoas te perguntavam: *Pra fumar ou pra cheirar? Da preta ou da branca?* Era como um camelô vendendo DVD. Você parava para olhar o produto, se quisesse, mas podia fazer de conta que não tinha ouvido nada, como faz com qualquer um que lhe pede esmolas. Era algo que fazia parte da cidade de maneira comum e inofensiva. As pessoas se conheciam, era fácil ser respeitada e não havia medo, só o daqueles que demonstravam medo. A *polis* parecia ser de todos e podia-se novamente ocupar as ruas. Afinal, correr riscos fazia todo o sentido: porque era possível!

Ouvia falar na tal da troca de seringas que acontecia em Porto Alegre. E também da troca de canudos para uso de cocaína inalada em Pelotas, ou Rio Grande, talvez. Eu acompanhava pelo jornal, ouvia os causos e achava o máximo. Algo me atraía na “tal” Redução de Danos (RD), que eu nem sabia ao certo o que era. A RD é uma abordagem em relação ao uso de drogas que visa minimizar danos sociais e à saúde associados a ele. Seu início no Brasil foi marcado por ações no campo da saúde durante o início da epidemia de HIV/aids.

As práticas de RD buscam a socialização política de usuários de drogas de maneira crítica, no sentido de tornarem-se protagonistas de seus destinos, poderem pensar sobre seu uso, promoverem o cuidado de em relação à saúde e a busca por direitos, pela discussão de políticas governamentais e políticas de Estado, numa perspectiva que passa pelo individual e também pelo coletivo. Não deixa de ser uma estratégia biopolítica, à medida que visa reduzir os riscos de adoecimento populacional, concentrando sobre o corpo do sujeito. Mas ao mesmo tempo em que o Estado, através do agente de saúde exerce um poder sobre o sujeito, busca empoderá-lo também, através de ferramentas de educação popular, ou seja, levanto em conta os saberes e vivências deste sujeito. Portanto, não vê o sujeito como um alienado incapaz de decidir, pensar e mudar seu destino, pelo contrário.

Embora em países do continente europeu já se operasse há bastante tempo com a RD, em relação ao uso de drogas(principalmente heroína) e contaminações por HIV, suas primeiras ações no Brasil, foram bastantes polêmicas, recebendo rechaço principalmente por parte da polícia e da igreja. Porto Alegre foi uma das cidades precursoras com implantação de um programa de RD no Campo da Tuca,

zona leste da capital. Lá a troca de seringas se deu através do vínculo com a comunidade, através da parceria como ferramenta de educação popular com os próprios moradores e frequentadores dos locais de uso (na época, conhecidos como bretes). Mostrou-se de enorme eficácia na redução da incidência de contaminação por HIV.

Com a mudança de perfil em relação ao uso de cocaína injetável para o uso de cocaína fumada (crack) e a falta de interesse político-econômico neste método de atenção integral ao usuário de drogas, a RD, análoga a uma TAZ foi desaparecendo. Afinal, a RD exige um acompanhamento na cidade, no lugar de uso, e em itinerâncias de acordo com os caminhos escolhidos pelo usuário para diminuir seus danos ou até buscar a abstinência. Portanto, significa uma desacomodação do lugar instituído enquanto aquele que deve ser acessado pelo usuário.

Em a Política de Atenção Integral ao Usuário de Álcool e outras Drogas (BRASIL, 2003) visou regulamentar a RD como diretriz de cuidado. Note-se, no entanto, que no conjunto das políticas públicas em saúde ela deixa de pertencer a “pasta” da AIDS, para passar a fazer parte, das ações em Saúde Mental. A utopia pirata da RD foi sendo colocada de lado e as internações em hospitais gerais, hospitais psiquiátricos e o convênio com comunidades terapêuticas pelo estado do RS seguiram se consolidando como prática hegemônica. A RD tem sido retomada no RS a partir de 2011, com a resolução que garante a formação de composições de RD, com cursos como a Rede Multicêntrica, e com encontros por Macro Regional de saúde.

Tinha alguma noção sobre RD, ouvia falar desde quando morava no interior. Afinal, tem muito louco no interior, sempre teve. Não é a toa que o HPSP recolheu loucos, anormais, bêbados, vagabundos nômades do RS inteiro. Lembro-me de ouvir pessoas “mais velhas” contarem que os policiais, lá em Ijuhy, faziam os jovens cabeludos tirar a roupa para procurar “marcas de pico”. Mas era apenas um assunto que me interessava, já que *meus heróis morreram de overdose (Cazuza)* e que, para mim, concretamente, apenas significava que pessoas usavam drogas injetáveis, que a Aids existia e que era preciso ter algum cuidado.

É interessante pensar que, durante este período de convivência com pessoas que usavam drogas, sem ter o olhar de profissional de saúde, o uso de

drogas não era encarado por mim como um problema. Pelo contrário, ao ouvir as experiências de quem cultivava sua própria maconha, dos que tomavam ahayusca<sup>24</sup>, chá de cogumelos, LSD de boa qualidade, mescalina, entre outras substâncias psicoativas, a ideia do uso de drogas era relacionada a uma experiência de autoconhecimento. Muitas pessoas narravam que a experiência havia sido um “divisor de águas” na forma como pensavam a si próprios, o mundo, suas relações, além de ser um processo de “alquimia” que exigia tanto conhecer as propriedades e formas de administração das substâncias, tanto conhecer seu próprio organismo em relação ao uso destas.

A experiência que participei com o chá de cogumelo, por exemplo, não é compreendida por mim como uso de drogas, mas como experiência ritual que consistia em procurá-lo, colhê-lo, aprender a prepará-lo de maneira a evitar intoxicação, tomar em roda. Um amigo cuidava do outro, e a alucinação em alguns momentos era coletiva. Após passar o efeito, lembro nitidamente da sensação de que dali em diante eu havia sofrido algum tipo de transformação em meu modo de pensar e sentir, principalmente em relação a alguns preconceitos que me acompanhavam e algumas amarras corporais e morais. Parecia ter entrado em contato com uma parte realmente íntima de mim mesma, que eu nunca havia acessado antes. Será que teria acessado sem esta experiência?

**Flashback:**

*Um amigo já havia tomado o chá algumas vezes e nunca tinha sentido o efeito. Talvez não tivesse preparado adequadamente. Tomamos. Eu, pela primeira vez. Ele repetia: “a mi no piega”. De repente ele está ajoelhado aos meus pés, chorando e rindo, pedindo “madre, me exorciza”. Fiz o que precisava ser feito.*

Era um ritual de celebração de amizade, de pertencimento por afinidade, em um bando; portanto, também um ritual de passagem para uma nova etapa da vida, mais desprendida dos valores morais da família nuclear, que exigia que se conhecesse os riscos e efeitos da substância e a melhor maneira de administrá-los. Algumas vezes, presenciei pessoas que não se sentiam bem em função do uso/abuso de alguma substâncias e, intuitivamente, sabia que a melhor maneira de ajudar com que esta sensação passasse era oferecer um ambiente tranquilo e confiável para esta pessoa. Sempre funcionou.

---

<sup>24</sup> Mistura de cipós de origem Amazônica utilizado em rituais indígenas e religiosos.



Tenho um amigo que me diz que virei uma cuidadora em Saúde Mental por causa deste tipo de experiência em que ele me definia como uma espécie de pajé. Por diversas vezes participei de rituais de “drogas” sem utilizá-las: o prazer de colher e preparar e acompanhar a “viagem” alheia, para mim gerava certo prazer pelo aprendizado com a experiência alheia. O próprio significado da palavra pajé tem a ver com isso, é aquele que fica de fora, mas está junto. Conecta-se com os deuses e também com a tribo. A pajelança, a “feitiçaria”, o cuidado, a proteção, o bando, estão, de alguma forma em qualquer um de nós como um devir feminino, como parte de nossa natureza de sobrevivência em bando.

Este bando de nômades, que às vezes se encontrava com outros bandos, por praias e cachoeiras, formulava pequenas TAZ que permitiam experiências coletivas de autoconhecimento e trocas de saberes, cuidados, memórias, técnicas de sobrevivência. Desurbanização da vida que permitia a vivência da autogestão, da conexão com a natureza, da produção de saúde mental em coletivos. Criação era a afinidade que unia o bando com vocabulário próprio e que tinha na música, no circo e no teatro seu princípio organizacional.

No entanto, quanto mais me aproximei do universo da “saúde”, mais fui aprendendo a encarar o uso de substâncias psicoativas como problema, dependência, doença. O espaço instituído como sendo “da saúde”, frequentemente nega possíveis experiências saudáveis com o “delírio” ocasionado pelas substâncias psicoativas, pois este é visto como defeito, doença, anormalidade, que deve ser tratado, medicado (com outras drogas que a natureza não fornece e sim os laboratórios farmacêuticos), excluído do conjunto de experiências positivas da vida.

A partir de modelos de tratamento<sup>25</sup> que muitas vezes não levam em conta o saber das pessoas que usam drogas, que estigmatizam os usuários, que dão ares confessionais e punitivos ao sujeito, pregam a abstinência como única solução permanentemente encontramos modelos de atenção em disputa. O modelo manicomial prescritivo e preditor de destinos tem sido retomado através de movimentos contrários à Reforma Psiquiátrica. Neste caminho, encontramos estratégias de biopolítica, biopoder e governamentalidade que, através da saúde, atuam sobre o corpo individual e coletivo através das corporações da indústria

---

<sup>25</sup> Esta palavra sempre me remete a ideia de rebanho. Assim como a palavra manejo, frequentemente me faz pensar na lida com o gado. Procuro evita-las a fim de me iludir quanto ao exercício do poder pastoral, que como profissionais de saúde, de diferentes modos, acabamos exercendo

farmacêutica, das instituições psiquiátricas determinantes do comportamento certo, dos “riscômetros”<sup>26</sup>, do neo-higienismo, do modelo biomédico, dos diagnósticos rotuladores.

De outro lado, a Reforma Psiquiátrica e a Luta Antimanicomial despertavam a minha atenção e curiosidade. No entanto, em minha imaginação, a ideia que eu tinha de serviço de saúde, hospício, prisão e porão do DOPS<sup>27</sup> era muito semelhante entre si. Não sei dizer por que, parece que tem a ver com o tipo de música que eu escutava. O que me intrigava era porque utilizar drogas era tão errado, e a linha tênue que separa o autoconhecimento da autodestruição inspirava meus poemas de adolescente que não tinha coragem para experimentar tudo o que gostaria.

Pois, a minha parada era outra. Escola. Oficina de teatro. Conhecer as pessoas e os lugares. Dar satisfação em casa. Tentar manter boas notas. Escrever as dores da adolescência em um diário intitulado “caderno de viagens”. Ver o pôr do sol. Matar aula para ir a protestos. Ter melhores amigas. Escrever cartas para os amigos que ficaram em *Ijuhy*. Tentar habitar a cidade para além do bairro Bom Fim, ganhar o espaço desconhecido abrir mapas. Sempre protegida pelo *vergonhoso muro da Mauá* (Lisboa, 1987).

Havia, na avenida, sobretudo, uma cena musical maravilhosa (o que não significa de qualidade). A impressão que eu tinha é que todo mundo tocava em uma banda, ou compunha, ou era poeta, ou fazia teatro, ou escrevia um fanzine. Acontecia um projeto intitulado *Dez Mil e Uma Noites*, que pretendia realizar dez mil e uma noites de shows, com bandas que em sua maioria estavam começando. Muitas vinham do interior do Estado, e a organização acontecia de forma independente. Minha mãe só me deixava ir a estes shows porque eu sempre inventava que era algum amigo do interior que estava tocando, muitas vezes era mesmo, mas se não fosse ela não deixaria. Meu irmão mais velho ficava “responsável” por mim e, muitas vezes, sumia com alguma menina. Mas eu sabia socializar e me proteger e sempre tinha os amigos do irmão mais velho pra me vigiar e garantir que eu não tivesse acesso a drogas, meus movimentos ainda eram mapeados.

---

<sup>26</sup> Termo cunhado por Luis David Castiel em 2010

<sup>27</sup> Departamento de Ordem Política e Social: Órgão criado durante a ditadura militar que tinha, além de outras finalidades, a função de investigar os suspeitos sob tortura.

Havia os *metaleiros*, os *punks*, os *hippies*, os *junkies*, os *beatleziños*, os *rockabillys*, os *hardcores*, a galera do rap, do *reggae*, do samba... Assim como em uma TAZ a música era o princípio organizacional, embora muitas vezes identitário, dos bandos. Havia pessoas, mais velhas, geralmente, que tinham uma visão política consistente, e era com essas pessoas que eu mais gostava de conversar.

Tinha o A. Louco, sujeito “das antigas”. Demonstrava um grande apreço por mim, e todos diziam que eu era parecida com sua ex-companheira que havia falecido em decorrência da Aids. Em uma tarde qualquer, encontro ele, com uma roupa timbrada do HPSP: acabara de fugir. Era de um aspecto frágil, magro, branco, dócil. Mas com sangue nos olhos verdes (ou azuis?) e veias grossas que às vezes saltavam quando estava muito louco. Era calmo, principalmente seu jeito de falar, sempre muito respeitoso. Foi um dos primeiros a me dar notícias reais, vividas na pele, sobre o caráter policalesco da saúde. Sobre ser internado contra sua vontade para “se tratar” das drogas. Depois vieram outros, pessoas mais próximas. Outros hospícios, clínicas, “fazendas”. Uma necessidade de acabar com o romance...

Fui entendendo o que era de praxe; havia duas coisas que precisavam ser evitadas: “cair” com a polícia, pois até 2006 não havia a Lei do Usuário, que parou de considerar crime o uso de maconha. O que mudou em relação à criminalização e o fato de que o “julgamento” fica na mão da polícia. Portanto qualquer porte de qualquer tipo de droga poderia resultar em prisão. E, “cair em casa”, ou seja, ser pego pela família, pois algumas internavam mesmo, já que viam esta prática como a única passível de solucionar o “problema” do uso de drogas. Mas ninguém fugia de seu destino trágico. Ninguém queria saber de oráculos ou líderes. Viver valia muito a pena.

**Flashback:**

*Eu estava em uma festa nas Catacumbas do DCE da UFRGS (TAZ que formou muitas bandas, amizades e coletivos de militância) Chega a notícia de que uma menina tinha se dado um tiro na cabeça. No início não dei bola, não achava que a conhecesse. No dia seguinte, recebo o telefonema dizendo que a tal menina era a Sol. Amiga de muitas andanças, descobertas, intensidades. Ela havia sido internada em duas famosas clínicas particulares de Porto Alegre quando seus pais ultraconservadores descobriram que ela fumava maconha. Diagnosticada como “bipolar”, passou a tomar uma infinidade de medicamentos, inchou, perdeu o brilho no olhar. Aos 15 anos (eu tinha 16), pega a arma de seu*

*pai e se dá um tiro. No enterro, a mãe dela acusava as amigas por terem levado a filha para o mau caminho e o padre pedia perdão para a pecadora suicida.*

Logo depois que a Sol morreu, durante um Fórum Social Mundial conheci por acaso, na Osvaldo Aranha, Austregéliso Carrano Bueno, autor do livro autobiográfico *Canto dos Malditos* que deu origem ao filme *O bicho de sete cabeças*. A história do protagonista, vivida no cinema pelo ator Rodrigo Santoro, era muito semelhante a da minha amiga, só que o desfecho foi bastante diferente. Na década de 1970, ele havia sido pego com um cigarro de maconha pela família e internado em um hospício, onde sofreu eletrochoques, isolamentos, contenções físicas e químicas (com medicamentos).

Após sair da internação, escreveu o livro que, mais tarde, foi adaptado para o cinema. Na obra, conta sua história e tal produção tornou-se emblema da luta antimanicomial. No encontro de Redes de Atenção Psicossocial, que aconteceu em Curitiba em 2013, por exemplo, Austregéliso recebeu uma belíssima homenagem póstuma. Bem diferente das palavras do padre para minha amiga.

Por muitos anos, bloqueei de minhas lembranças o fato de que havia conhecido o protagonista desta história. Esta memória só foi reativada quando, em 2013, numa conversa com uma amiga de muitos anos, falamos sobre o suicídio de Sol e as possíveis causas de eu ter me tornado uma trabalhadora da área de Saúde Mental. Ela relembra, então, que conhecemos juntas Austregéliso, que ele começou a nos falar de sua história e que pedimos para que ele parasse de falar daquilo, pois estávamos muito impactadas com nossa perda recente. Aos poucos, começo a lembrar daquele dia, daquela sensação e a me questionar sobre os possíveis porquês deste bloqueio.

O problema é que, uma vez internado, sempre descobriam que tu tinhas uma “comorbidade”, o que basicamente significava que terias que usar medicação e fazer acompanhamento para o resto da vida. Aí existia a possibilidade de agregarem ao teu apelido, o sobrenome “louco”, e se fosse mulher provavelmente seria “pancada”. Este tipo de desfecho geralmente acontecia em famílias com um conflito geracional grande e/ou em que os pais eram muito rígidos. Afinal, nos últimos 20 e poucos anos, o país tinha mudado muito. Não devia ser fácil para que fora jovem na década de 50, de repente, ver seu filho *de prego e tachinha no nariz, roupa toda preta e uma corrente (Replicantes)*.

**Hipertexto:**

*Quando caí aqui, minha mãe me falou: foi tu quem quis, tu é meu amor. Tu vai descansar, dormir te acalmar, o mundo vai ser bom quando tu acordar. Dormi mais de um mês, não sonhei com vocês. Mas quando acordei, a minha mãe beijei, alguma coisa mudou o aparelho gritou: Choque, choque, choque. (Os Replicantes. Choque, 1983)*

Eis que se quebra o relógio da perda de tempo. A gente ainda não se comunicava por internet, celular, não tínhamos líderes, mas a vontade foi surgindo, rondando a cabeça de absolutamente todo mundo e, nas praças, nas escolas, na Avenida, a gente se olhava e sorria: Vamos quebrar o relógio? Vamos jogar bombas de tinta colorida? Vamos isso, vamos aquilo?

O relógio da Rede Globo de Telecomunicações em comemoração aos 500 anos do “descobrimento” do Brasil foi depredado e incendiado no dia 22 de abril de 2000. Algumas pessoas apanharam, mas nem a polícia, nem ninguém imaginava que realmente ia dar tão certo. Lembro-me de dançar em volta das chamas, lembro-me de um policial cair do cavalo, lembro-me de um amigo anarco punk amarrando o relógio com um cabo de aço em um ônibus, lembro-me de um policial fazer xixi nas calças, lembro-me de um amigo machucado. Lembro que parecia ser uma vitória do povo. Alguma coisa foi quebrada ali. A cidade já não estava tranquila.

O relógio ficava no mesmo local onde, em 2013 e 2014, a Prefeitura de Porto Alegre faz uma enorme derrubada de árvores para ampliar uma avenida, dentro do conjunto de obras para a Copa do Mundo de 2014, que não ficariam prontas até a Copa, porque, na verdade, fazem parte de um projeto para construção de uma pista de Fórmula Indy, dentro de um acordo de privatização da cidade que envolve especulação imobiliária, planejamento urbano e uma cidade para os carros em tempos em que a mobilidade urbana tem sido amplamente discutida. Os manifestantes favoráveis a que não se cortasse as árvores foram duramente reprimidos pela polícia, atacados durante a madrugada, presos e tiveram suas barracas e outros pertences inutilizados. Algo semelhante ao que acontece diariamente com os moradores de rua, mas, por se tratar de jovens, em sua maioria universitários e trabalhadores, o caso teve alguma repercussão social.

A primeira faxina pública que presenciei foi no início do século 21. Os “atraques” (batidas policiais) começaram a ficar maiores e mais frequentes. Todo

mundo na parede sendo revistado. Você era revistada, te chamavam de vagabunda e mandavam seguir. Antes de chegar à esquina já estava sendo revistada novamente.

Descobri que devia haver algo de muito interessante em nossos corpos, mas ainda não sabia o que era. Acho que tinha a ver com o fato destes corpos se colocarem na rua, nas praças, sem representação. A partir desta época, todos os bares da Osvaldo foram fechados. Sobrou a Lancheria do Parque, que se transformou cada vez mais em um ambiente familiar, e o Ocidente, casa de shows, saraus e festas. E assim, Bom Fim se assume de vez sua nomeação, como bairro de classe média, com aluguéis caros e repleto de eternos adolescentes “bunda mole”.

Se “ser ou não ser, estar ou não estar” é a questão, conforme observa Hamlet (Shakespeare) nossos corpos eram, estavam, haviam feito a escolha de não se esconder. Começaram os boatos de que queriam acabar com a Osvaldo Aranha, logo destruíram o Baltimore e o bar que ficava ao lado (que foi Brugali, depois Lancheria Porto Alegre e depois Bar Fim). O Bar João continuava resistindo até que foi (segundo dizem os boatos) sabotado por uma construtora. Hoje, no local destes três estabelecimentos está em construção um prédio comercial enorme e de “bom gosto”, quadrado e de vidros espelhados. A TAZ *avenida* acabava ali. Outras viriam mais tarde.

***De trem pela HospiCidade\_ O Hospício, a Ordem e o Progresso na  
Província de São Pedro.***

***Hipertexto:***

*Fugi pela porta do apartamento  
Nas ruas, estátuas e monumentos  
O sol clareava num céu de cimento  
As ruas, marchando, invadiam meu tempo  
Viajei de trem  
Viajei de trem, eu vi...  
O ar poluído polui ao lado  
A cama, a dispensa e o corredor  
Sentados e sérios em volta da mesa  
A grande família e o dia que passou  
Viajei de trem, eu viajei de trem  
Eu viajei de trem, mas eu queria  
Eu viajei de trem, eu não queria...  
Eu vi...*

*Um aeroplano pousou em Marte  
 Mas eu só queria é ficar à parte  
 Sorrindo, distante, de fora, no escuro  
 Minha lucidez nem me trouxe o futuro  
 Viajei de trem  
 Viajei de trem, eu vi...  
 Queria estar perto do que não devo  
 E ver meu retrato em alto relevo  
 Exposto, sem rosto, em grandes galerias  
 Cortado em pedaços, servido em fatias  
 Viajei de trem  
 Eu viajei de trem  
 Mas eu queria  
 É viajar de trem  
 Eu vi...  
 Seus olhos grandes sobre mim  
 Seus olhos grandes sobre mim  
 (Sérgio Sampaio)*

Porto Alegre é mesmo uma cidade engraçada, estranha e controversa. Batizada para ser alegre e por ser porto, carrega inúmeras tristezas, problemas de moradia, mobilidade e desigualdades sociais, como todos os grandes centros urbanos. Tenta imprimir uma alegria no nome, na cultura, nas relações, mas é repleta de “pseudoeuropeus” que não se abraçam. É insuportavelmente fria no inverno. Insuportavelmente quente no verão. Viver nessa cidade é sobreviver, e assim seguimos cantando que Porto Alegre é demais, cercados por monumentos, que em sua maioria homenageiam militares, maçons, colonizadores, ou religiões judaico-cristã.

Ainda que a maioria de seus moradores mais interessantes finjam que não a amam, são loucos por ela. E os moradores que a amam, inquestionável e incondicionalmente, pouco conhecem da história de seus becos sujos. Não devem ter andado por seus puteiros baratos, suas pensões fedorentas, seus bares com péssimo atendimento, seus ônibus lotados. Nem sentido cheiro da carniça na beira do rio, tomado cusparada de mendigo ao distrair-se vendo a lua, conhecido seu hospício, seu presídio (considerado o pior do país), seus albergues, abrigos, comunidades terapêuticas e clínicas particulares onde se pode esconder alguém por toda a vida.

Porto Alegre é confortável para quem anda pelo Bom Fim, Moinhos de Vento, Auxiliadora, Mont Serrat, Assunção e guarda uma caridade cruel para quem vive na Vila Maria Degolada, no Campo da Tuca, na Vila Cachorro Sentado, na

Restinga, na Vila Cruzeiro. Cidade que exclui ao procurar mostrar-se acolhedora. A quem ela acolhe? A quem ela pertence?

Cidade em que muitos de seus moradores, ou pelo menos os mais famosos identificam-se com a Europa mas viram as costas para o “resto” do Brasil. Em que a colonização açoriana, italiana, judaica, alemã e polonesa, majoritariamente, esconde o fato de que concentra o maior número de casas de religião africana. Uma umbanda muito mais misturada com catolicismo do que o tradicional candomblé da Bahia é verdade, mas que nem por isso teve menos escravidão. Nem por isso é menos negra. Cidade que esconde suas raízes africanas em uma tradição gauchesca fabricada pós-revolução farroupilha. Amaldiçoada pelos escravos que aqui morreram.

#### **Pista**

*Há dois fatos curiosos que marcam a presença negra em Porto Alegre. O primeiro é a lenda sobre a Igreja das Dores em que um escravizado que foi condenado ao tronco (na praça do tambor) haveria lançado uma maldição de que a igreja nunca ficaria pronta. A construção ficou pronta, mas seguiu, até os dias atuais em reformas constantes. A Praça do Tambor, também chamada de Largo dos Enforcados, tem este nome porque era costume quando um negro escravizado era morto, a comunidade negra passava a noite inteira tocando tambor. O segundo fato se refere ao Bará do Mercado Público, que é um marco sagrado para as religiões africanas, o qual indica um Orixá que abre os caminhos. Na semana de Corpus Christi em 2014 o marco foi coberto com um tapete de serragem que representava o mascote da Copa da FIFA, pela Prefeitura da cidade, numa espécie de sobreposição religiosa-capitalista em que predominava o mau gosto.*

Assim como a cultura negra, a água sempre esteve presente na vida da cidade, como algo insistente, que se tenta, mas não se consegue esconder. Porto Alegre surge como uma travessia, lugar de passagem de barcos que faziam a ligação entre duas importantes cidades da época: Viamão e Rio Pardo. Passou a ser chamada de Porto de Viamão, cujo marco deste porto era a, ainda existente, ponte de pedra, em frente ao monumento dos açorianos. É ali que começou a se desenvolver o que, no início do século XIX, passaria a ser chamada de Porto Alegre. (Referência: livro sobre a história de porto)



A cidade é tão controversa que existem inúmeras definições sobre o nome correto para as águas que contornam a cidade. Ninguém sabe ao certo se é melhor chamar de rio, lago, estuário, lagoa. O fato é que as águas do Guaíba estão sempre presentes nos devaneios e nas discussões dos moradores da capital que é repleta de conflitos religiosos, étnicos, festivos, culturais, políticos, geográficos. Não aceita seu rio, tenta reprimir seus tambores, seus impulsos festivos, sua diversidade cultural. Tem medo das águas desde a grande enchente? Talvez.

Em 1941, em plena Semana Santa, a cidade foi invadida pelas águas do Guaíba. Isto aconteceu porque grande parte do que hoje é o Centro Histórico havia sido aterrado para que fossem construídas ali as indústrias, o Mercado público, enfim, aquilo que temos como um centro urbano moderno progredindo. Nesta época, aproveitando a oportunidade do acontecimento gaúcho, cria-se a primeira legislação do país sobre remoções de comunidades inteiras. A Lei Federal 3365/41, conhecida como Lei da Desapropriação foi sancionada pelo presidente Getúlio Vargas em junho daquele ano. Ainda hoje é vigente, tendo sofrido algumas alterações ao longo dos anos.

A partir daí, esta lei será utilizada como pretexto para segregação social com fins de “Ordem e Progresso”. Foi o caso da Ilhota, que ficava próxima a onde é hoje o parque Marinha do Brasil, em que ainda viviam remanescentes de quilombos. Com o alagamento, caracterizando calamidade pública, a comunidade é “caridosamente” transferida para a periferia da cidade. De lá pra cá, vemos essa cena se repetindo incontáveis vezes.

Para proteger a cidade das forças do Guaíba, foi construído, trinta anos depois, durante a Ditadura Militar, o muro da Mauá, que esconde dos habitantes, ao separar artificialmente, a cidade da vista do Guaíba. Símbolo do autoritarismo, da segregação social, da paranoia militar que incrustou o medo a toda uma geração. Da antiga zona portuária, restam pavilhões praticamente abandonados, em que hoje se planeja a criação de shoppings e áreas de lazer embelezadas destinadas, obviamente, aos cidadãos de bem escolhidos para serem acolhidos na areal central da cidade. O tempo passa, mas os símbolos da capital resistem ao tempo.

Assim, mesmo com toda a negação das águas, a padroeira da cidade é Nossa Senhora dos Navegantes, cuja data de celebração é no dia dois de fevereiro quando acontece uma grande procissão na cidade. Poderia ser Iemanjá, que é a protetora das águas na umbanda. Mas, pelo visto, a cidade prefere ser católica.

O padroeiro é São Pedro, motivo pelo qual, a cidade já foi chamada de Província de São Pedro. Aí chegamos ao que eu realmente queria falar: São Pedro. O santo que, segundo a religião católica, negou Cristo por três vezes, que teve seu nome trocado (anteriormente chamava-se Simão, rebatizado, seu nome significa pedra). Ao aceitar que conhecia Jesus, e se arrepender, passou a ser o detentor dos rebanhos e das chaves do céu. É ele que controla a entrada das almas dos mortos no céu e também pode mandá-los ao inferno. É ele que controla as chuvas e tempestades.

Nada mais apropriado para batizar um dos maiores Hospitais Psiquiátricos do país que, com cerca de 130 anos de existência, controlou o destino de milhares vidas. Lugar onde tudo tem chaves e cadeados e que as pessoas que detêm a guarda de tais chaves parecem crer que exercem o poder sobre as entradas e saídas de algo parecido com o céu. São Pedro, onde as portas estão sempre abertas para a entrada, nem sempre para a saída. Onde cuidado se confunde com tutela e liberdade com poder, e poder com acesso às chaves.

Até 1925 era chamado de Hospício São Pedro. A partir daí, até 1962 foi chamado de Hospital São Pedro, e desta data até os dias atuais é conhecido como Hospital Psiquiátrico São Pedro (PICCHININI, 2007). Mas o jeito mais representativo, para mim, é a sigla HPSP, timbrada nas roupas de todas as pessoas que moram ou “hospedam-se” lá. Além desta sigla, casa usuário, morador, paciente, como for chamado, leva também em suas roupas o número, e, às vezes, o nome da unidade a qual “pertence”.

Essas unidades são divididas atualmente entre área de moradia (também chamados por alguns de crônicos, mas poderiam muito bem ser anacrônicos) e áreas de internação de curta permanência (os agudos). Cada unidade tem o nome de algum antigo diretor, ou cientista, psicanalista, enfermeira, enfim, alguém que teve relevância na história da psiquiatria. Lembro-me de um senhor que perguntava repetidamente qual o nome do meu pai, da minha mãe e onde eu morava, apontando para minha camiseta a altura do peito, onde fica a marca timbrada que cada um por lá carrega. Demorei muito tempo para entender que a comunicação que ele tentava estabelecer comigo era a mesma que muitos profissionais, por anos, estabeleceram com ele.

De acordo com dados do acervo do Museu que se encontra em suas dependências, a construção do HPSP foi determinada pela Lei 944 em 13 de maio

de 1874. Ironicamente, a abolição da escravatura no Brasil aconteceria na mesma data, no ano de 1888, assinada pela Princesa Isabel, não sem antes, em 1885, visitar o Hospício que se encontrava ainda em construção, mas já em funcionamento. A área destinada à construção do então chamado Hospício chegou a ter mais de 100 hectares. Na época de sua construção, ficava em um lugar distante do centro da cidade, e para lá foram mandados “alienados” que eram amontoados nos porões da Santa Casa de Misericórdia e em prisões (CHEUICHE, 2004).

Esta passagem da Santa Casa de Misericórdia para o espaço de “tratamento e cura” de doenças poderia ser entendido como certo “iluminismo tardio”, em que a Igreja deixa de deter o destino da “alma” das pessoas. É o corpo agora que será o objeto de investigação científica, através dos procedimentos médicos da época. Este espaço de “saúde” é necessário para que legítimas cobaias humanas tenham suas vidas entregues àqueles que detêm a “verdadeira verdade” sobre os significados da loucura: um conjunto de sinais e sintomas que levam a um diagnóstico em que as vivências e os motivos pelos quais as pessoas são internadas ou abandonadas no hospício pouco ou nada importam.

Aos poucos, de maneira análoga à famosa Casa Verde, retratada com maestria por Machado de Assis em *O Alienista*, o Hospício começa a receber os “loucos” de todo o Estado do RS e de algumas cidades do Estado de Santa Catarina. É como se, de repente, todos tivessem enlouquecido. E continuariam enlouquecendo até que, na década de 1960, havia mais de cinco mil internos depositados lá.

#### **Hipertexto**

*Daí em diante foi uma coleta desenfreada. Um homem não podia dar nascença ou curso a mais simples mentira do mundo, ainda daquelas que aproveitam ao inventor ou divulgador, que não fosse logo metido na Casa Verde. Tudo era loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo o seu cuidado na tafalaria, um ou outro almotacé enfunado, ninguém escapava aos emissários do alienista. Ele respeitava as namoradas e não poupava as namoradeiras, dizendo que as primeiras cediam a um impulso natural e as segundas a um vício. Se um homem era avaro ou pródigo, ia do mesmo modo para a Casa Verde; daí a alegação de que não havia regra para a completa sanidade mental.*

(Machado de Assis, p.19)

É necessário que olhemos para o “inchaço” desta instituição com olhares múltiplos. Muitas vezes me perguntei sobre aumento exorbitante do número de pacientes (e impacientes) que povoavam a cidade do Hospício. As possíveis respostas que caberiam nessa questão são complexas, pois dizem tanto de períodos da política do país, quanto da “evolução” da medicina e das formas de tratamento, como também da organização social e dos valores morais hegemônicos construídos a partir dos ideais positivistas do Brasil.

No contexto do RS, os ideais positivistas do fim do século XIX em diante, irão ser um fator decisivo para um modelo político centralizado e antidemocrático que congregam fundamentos religiosos e científicos. É neste contexto que a grande casa de alienados gaúcha simboliza, de certa forma, um poder “iluminado” de decisão sobre quem era digno de participar das cidades e quem devia manter-se em um encarceramento com finalidades científicas. Há também uma ligação estreita entre tais cientistas, os militares e a maçonaria, que se configuram nos detentores do poder de pensar e organizar, para a ordem e para o progresso, a cidade de Porto Alegre.

Este controle biopolítico que se imprime sobre os considerados loucos tem suas raízes bem definidas no modelo científico que predomina no continente europeu a partir do século XIX.

Segundo Foucault (2008), as doenças, na Idade Média, também eram vistas como punição ao pecado inerente à existência humana. O problema da lepra, por exemplo, era tratado com a exclusão dos indivíduos portadores da doença dos espaços públicos. Por este motivo, a criação dos leprosários nas zonas externas às cidades. A expulsão da *identidade-leproso* e seu confinamento são justificados e até executadas pela igreja e o abandono é, para o leproso, a salvação, pois sua exclusão oferece-lhe outra forma de comunhão. (FOUCAULT, 2008).

Thomas Zsasz, em seu livro “A fabricação da Loucura” (1971), promove uma comparação entre a inquisição e psiquiatria, que ele chama de Movimento de Saúde Mental<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Como Saúde Mental tem outra concepção na atualidade, chamarei aqui, tal Movimento, de psiquiatria, pois é na figura do médico que o autor se concentra.

[...] a interpretação psiquiátrica moderna da feiticeira como pessoa mentalmente doente não é apenas uma interpretação falsa do registro histórico; é uma negação perversa do verdadeiro papel da feiticeira como benfeitora ou terapeuta, além de malfeitora e perturbadora. (ZSAZS, 1971, p. 113)

Durante o período medieval, a medicina era utilizada somente para cuidar do clero, dos senhores feudais e dos nobres, cabia a feiticeira acompanhar os problemas de saúde, os partos e os sofrimentos dos servos, tratando-os com ritos mágicos. Obviamente, a igreja (como detentora da verdade), aliada ao saber médico (que custava muito caro e era para poucos) se opunha a esta prática, pois colocava em questão os saberes e as práticas instituídas pelos dominantes.

Assim, a feiticeira passa a ser o bode expiatório da inquisição e, sobre seu corpo, incidem as mais cruéis formas de tortura. Além disso, caçar bruxas era um ato economicamente potente, já que seus bens eram confiscados e entregues à igreja e os caçadores recebiam recompensas financeiras para cada bruxa descoberta. É interessante observar que alguns médicos contribuíam com a inquisição ao determinar o diagnóstico de bruxa, já que as ideias heréticas eram consideradas de “difusão epidêmica”, como por contágio e, o médico, “[...] como diagnosticador [...] era um árbitro que decidia quem deveria ser tratado por meio de medicamentos e outros métodos médicos, e quem deveria ser tratado por exorcismo e outros métodos inquisitoriais” (SZAZS, 1971, p. 51).

Durante o regime de poder do cristianismo, “ocupar-se de si” era visto como ato de egoísmo, interesse individual em contradição ao interesse que se deve ter com os outros, em que se deve sacrificar a si mesmo (FOUCAULT, 1984). Ainda que a busca pela salvação do cristianismo seja uma maneira de cuidar de si, isto se dá sob a forma de renúncia de si, já que a salvação se dá depois da morte e é condicionada a alguns fatores (dentre eles, ser cristão). Aqui, a ideia de ascese, ao invés de uma prática de si, passa a ser uma renúncia de si a fim de atingir um ideal de salvação após a morte (FOUCAULT, 1984). A noção de ascese é extremamente relevante para pensarmos na contemporaneidade os atos em saúde que, muitas vezes, a partir de uma idealização sobre a vida do “paciente”, tiram as possibilidades de escolha do próprio sobre si mesmo.

Segundo Szasz, é no Renascimento, com a conversão ideológica da perspectiva da teologia para a perspectiva da ciência, calcada nos fundamentos racionalistas de Descartes, que a ideia de que as emoções necessitavam ser

controladas toma força, assim como a visão cientificista que pretensamente procura ditar a verdade sobre os modos de viver. A medicina começa a se apartar da religião, passando a descrever, explicar e controlar o comportamento humano, muitas vezes criando um novo vocabulário (agora médico) para as explicações religiosas (SZASZ, 1971).

A hipótese de Foucault (2011) sobre a incidência do capitalismo “no corpo” é fundamental, porque coloca uma questão para discutirmos: a relação dialética entre individualidade e coletividade no âmbito das práticas de saúde, tal como elas se apresentam na contemporaneidade. É a partir desta socialização do corpo, ao longo da história, que ele analisa o desenvolvimento da medicina social como uma prática biopolítica:

Minha hipótese é que, com o capitalismo, não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. (p. 80)

Começando pela Alemanha, Foucault (2011) expõe a medicina de Estado, vista como objeto de conhecimento e como instrumento e lugar de formação de conhecimentos específicos que melhor asseguram seu funcionamento e tem por objetivo desenvolver uma medicina centrada na melhoria do nível de saúde da população. Através da polícia médica, procurou-se melhorar os sistemas de registro e contagem de óbitos, normalizar as práticas e a formação médicas, controlando-as e subordinando-as à administração estatal. É pertinente a avaliação de que, ainda que a corporação médica esteja subordinada ao Estado, é nesta profissão que ficam centrados o poder administrativo das questões de saúde bem como a autoridade do saber sobre tais questões.

Desta maneira, o corpo do indivíduo, sob a responsabilidade do médico é também objeto de estatização máxima, à medida que o Estado retira do homem o poder de cuidar de si, colocando em seu lugar um governo moral, econômico e político, da maneira que considera ser correta. No entanto, nem Deus, nem Estado, nem família, mostram-se, ao longo da história, capazes de garantir as condições necessárias a garantir a saúde das pessoas. Pelo contrário:

[...] O estado como objeto psiquiátrico privilegiado não é exatamente uma doença, aliás, não tem nada a ver com uma doença, com seu desencadeamento, suas causas, seu processo. O estado é uma espécie de fundo causal permanente, a partir do qual podem se desenvolver certo número de processos, certo número de episódios que, estes sim, serão precisamente a doença. Em outras palavras, o estado é a base anormal a partir da qual as doenças se tornam possíveis. [...] Em suma, tudo o que pode ser patológico ou desviante, no comportamento ou no corpo, pode ser efetivamente produzido a partir do estado. É que o estado não consiste num traço mais ou menos acentuado. O estado consiste essencialmente numa espécie de déficit geral das instâncias de coordenação do indivíduo. Distúrbio geral no jogo das excitações e das inibições; liberação descontinua e imprevisível do que deveria ser inibido, integrado e controlado; ausência de unidade dinâmica – é isso tudo que caracteriza o estado. (FOUCAULT, 2010, p. 273)

Já na França, Foucault (2011) argumenta que a medicina social desenvolve-se voltada para a organização e esquadramento do espaço urbano, “na medida em que a cidade se torna um importante lugar de mercado que unifica as relações comerciais, não simplesmente em nível de uma região, mas em nível da nação e mesmo internacionalmente” (p. 86). Com o desenvolvimento das cidades, aglomeram-se nelas grande quantidade de pessoas (um aglomerado de gente pobre, amontoadas nas fábricas e em outros espaços urbanos) e, por consequência, iniciam-se as revoltas urbanas. O aumento da população gera o aumento das epidemias, trazendo a necessidade da criação de políticas que controlassem a higiene pública. Nesse contexto, “a medicina urbana tem um novo objeto: o controle da circulação. Não da circulação dos indivíduos, mas das coisas ou dos elementos, essencialmente água e ar” (FOUCAULT, 2011, p. 90) e os métodos de vigilância à saúde tomam força, fazendo com que o modo de tratar a doença seja diferente ao do período medieval. Surge, assim, o modelo do internamento:

Tem-se, portanto, o velho esquema médico de reação à lepra, que é de exclusão, de exílio, de forma religiosa, de purificação da cidade, de bode expiatório. Não mais o internamento no exterior da cidade, mas, ao contrário, a análise minuciosa da cidade, a análise minuciosa e o registro permanente: não mais um modelo religioso, mas militar. É a revista militar e não a purificação religiosa que serve, fundamentalmente, de modelo longínquo para esta organização política médica. (FOUCAULT, 2011, p. 89)

A medicina social atinge sua forma total na Inglaterra através da *lei dos pobres*, que submete estes a leis de controle higiênico, que, ao mesmo tempo em que tem o fim de cuidar da saúde destas pessoas, provoca um “cordão sanitário” de

isolamento entre pobres e ricos. Promove-se, assim, o direito ao pobre de cuidar gratuitamente de sua saúde, ao mesmo tempo em protege os ricos das contaminações epidêmicas advindas da falta de higiene (e da conseqüente falta de estrutura sanitária) dos pobres:

A ideia de uma assistência controlada, de uma intervenção médica que é tanto uma maneira de ajudar os mais pobres a satisfazer suas necessidades de saúde, sua pobreza não permitindo que o façam por si mesmos, quanto um controle pelo qual as classes ricas ou seus representantes no governo asseguram a saúde das classes pobres e, por conseguinte a proteção das classes ricas. (FOUCAULT, 2011, p. 95)

É nesta época que o hospital passa a ter finalidade terapêutica, deixando de ser o lugar que oferece o leito de morte, sob os cuidados religiosos que garantirão “a entrada no céu” – tanto dos moribundos, quanto das caridosas irmãs que se dedicam a aliviar o sofrimento destes; para tornar-se o lugar de pretensão de cura das doenças, portanto, de responsabilidade administrativa do saber médico. Através da ideia de internamento, podemos pensar a questão dos espaços e das ações da saúde que, antes, através da igreja e, agora, a partir da ciência, veem a necessidade de retirar um doente do convívio social para que ele possa ser curado e seu sofrimento possa ser amenizado, ou mesmo para que seja punido, como processos inerentes do agir em relação à saúde e à doença. Foucault (2011) registra que “é sob a influência do modo de internamento, tal como ele se constituiu no século XVII, que a doença venérea se isolou, numa certa medida de seu contexto médico e se integrou, ao lado da loucura, num espaço moral de exclusão” (p. 8).

Somada à lepra, à peste bubônica, às doenças venéreas e à loucura, acrescentaremos a tuberculose, a AIDS e o uso abusivo de drogas como anormalidades que movimentaram a criação de espaços “adequados” e novos modos de agir em relação ao “tratamento” das doenças. Por este motivo, o atual modelo de “tratamento” em saúde está estritamente ligado à constituição do modelo hospitalar de internamento, ou de outros tipos de reclusão que remetem aos antigos leprosários. A etimologia da palavra hospital que deriva do latim (*hospes* significa hóspede, forasteiro) e do fato que, em Roma, o *cubiculum hospitem* era algo como o quarto de hóspedes, de onde se depreende a utilização, com o advento do Cristianismo, como abrigo, ou hospedagem aos necessitados.



Os nobres e os burgueses eram tratados em suas residências, mas os indigentes eram “hospedados”. Com as necessidades de concentração de equipamento tecnológico, e, principalmente, através do saber-poder inerente ao discurso da verdade médica, o hospital deixou de ter esse caráter exclusivamente assistencial e passou a simbolizar o lugar onde se tem a verdade sobre a doença. Desta forma, além das medidas da medicina social urbana, de caráter preventivista e higienista, e do poder transcendente do acolhimento religioso, passamos a contar agora com o hospital geral e com o hospital psiquiátrico que passarão a desenvolver seu saber de forma a esquadrihar a loucura.

Foucault (2011) ressalta que a prática do internamento coincide com o momento em que a loucura passa a ser percebida menos com relação ao erro do que à conduta regular e normal, “[...] momento em que [a loucura] aparece não mais como julgamento perturbado, mas como desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre” (p. 121). Essa coincidência é o que vai justificar o internamento dos (considerados) loucos, ou de qualquer pessoa que apresente, em sua maneira de agir, comportamentos considerados “anormais”.

Se olharmos para a atualidade, veremos o quanto o espaço para tratarmos, curarmos, amenizarmos o sofrimento e até punirmos os doentes é pauta principal dos assuntos sobre saúde. Espaços como o hospital, o hospício, o CAPS, a Estratégia de Saúde da família (ESF), a Unidade de Pronto Atendimento (UPA), a ambulância, a comunidade terapêutica, o consultório, o SRT podem se configurar como invenções extremamente produtivas para uma determinada concepção de cuidado em saúde. Ao mesmo tempo, ao se instituírem como os lugares específicos de delimitação do espaço de saúde/doença também servem para institucionalizar as práticas de cuidado, que, ao mesmo tempo em que cuida, tira da praça as questões de saúde, ao impor certos limites espaciais destinados às práticas clínicas.

Afinal, o limite geográfico pode ser uma barreira ou uma zona de fronteira e o modo como se organiza o espaço dos serviços de saúde diz também de suas práticas, do agir em saúde e das ferramentas e dispositivos utilizados para este fim. Neste sentido, ações (na rua, no território, nas praças, na *polis*) como a dos redutores de danos, dos Agentes Comunitários de Saúde (ACS), do Acompanhante Terapêutico (AT) parecem estar mais voltadas para uma *círculo-ação*, cuja proximidade social produz outras verdades a respeito da saúde e da doença explicar

melhor. São os caminhos de nomadismo que permitem que processos realmente saudáveis não sejam capturados.

Portanto, é perceptível o quanto as práticas em saúde ainda estão atreladas a determinados conceitos, difíceis de serem desfeitos na medida em que nos autogovernamos a partir dos princípios capitalismo e o liberalismo, os quais se dão a partir dos modos de subjetivação. As desigualdades sociais geradas por estes valores são as principais causas de adoecimento da população, não sendo diferente na Saúde Mental, até porque esta não pode ser separada do corpo.

Desta forma, faz-se necessário olhar para o presente de maneira crítica, a fim de desconstruir certos conceitos e consolidar modelos de atenção em saúde engajados com a produção de vida. O anormal da vez, depositário da moral hegemônica do momento, influenciada pela mídia e disputado entre médicos e religiosos tem sido a figura do usuário de crack. É o que Merhy (2012) chama de “anormal do desejo”, já que este, em seu desejo, não segue os padrões de cuidado considerados, social e culturalmente, como sendo o “autocuidado” necessário e adequado a uma vida saudável, já que o desejo considerado normal é aquele que não fere a si próprio. Desta maneira, o sujeito é automaticamente identificado com a substância que utiliza: o *crackeiro*, como é chamado na linguagem popular, tem seu apelido mesclado com o nome da substância, como se ele próprio fosse um objeto, e não um agente. Afinal,

A primeira construção, muito duvidosa, é a que associa o usuário de droga como dependente químico, como se o objeto fosse o elemento capturante e anulador da possibilidade de indicar que esse usuário antes de tudo é desejante, e como tal faz movimento produtivo para o consumo, inclusive abusivo. Isso tem relevância, pois se ele é vítima da substância só a abstinência e a interdição do contato com a droga podem produzir efeitos terapêuticos, como muitos advogam e procuram provar cientificamente. Dentro disso só a internação compulsória teria um bom resultado, pois tornaria impossível aquele contato e desse modo a “vítima” teria a chance de escapar da captura-dependência ( MERHY, 2012, p. 16).

Além disso, em tempos em que andar nas ruas é um dos maiores perigos da atualidade, alardeado pelos meios de comunicação como algo que deve ser evitado, gera-se uma “sociedade espantada” aos poucos, tendo o governo em si, procura “normalizar” (a partir de valores morais) os diferentes modos de ocupação dos espaços públicos. Segundo estes valores, as ruas devem pertencer àqueles que

pagam seus impostos, se comportam adequadamente, zelam pela higiene, e consomem, através do poder de compra, aquilo que a cidade tem a oferecer.

O usuário de crack, como indica Merhy (2012), atenta para estes sinais que vêm da rua, pois não raro, este usuário tem ocupado as cidades muito mais do que os “cidadãos de bem”, trancados em seus carros ou apartamentos. Seria o *crackeiro* nosso novo herói? Aquele que vive as feridas da existência e que, dentro da lógica atual em que existir está relacionado ao poder de consumo, consome o máximo que pode? Aquele que rompe as predições dos oráculos médicos e busca ele mesmo a *hamartia*? Haveria uma força de *nemesis* com a destruição do herói?

Obviamente, tais perguntas são alegoricamente irônicas em relação às representações que tem sido feitas dos usuários de crack. No entanto, alertam para alguns fatos que deveríamos ficar mais atentos na sociedade atual, a saber: a questão da precariedade da mobilidade urbana como forma de dificultar a livre circulação dos corpos e tentar facilitar a circulação dos carros e as atuais concepções de práticas de saúde e os “velhos” (mas cada vez mais atuais) bipoderes endereçados à questão do crack.

Paradoxalmente, não pretendo reafirmar o usuário de drogas como o “anormal” da vez, o depositário de representação do que há de mais anormal no desejo humano. Isto já está feito enquanto política pública, senso comum, interesse midiático, investimento médico, movimento antirreforma psiquiátrica. No entanto, já que, ao longo dos tempos, criam-se diversos comportamentos considerados anormais e muitos deles estão presentes na atualidade, interessa-me olhar, escutar e inventar narrativas sobre estes muitos diferentes que têm ousado, através da presença incômoda de seus corpos nas cidades.

Ao mesmo tempo em que as cidades procuram manter sua estética “normal” os corpos que, de acordo com seus governos, podem habitá-la, necessitam ser normalizados ou padronizados. Bem como, o corpo daquele que não deve habitar as cidades obedece a certo “modelo” que o representa socialmente. Abrir os espaços, alterar sua “normalidade”, variar a pretensão de padronização que as cidades idealizam, e a funcionalidade de cada um de seus pedaços, seria uma forma de escapar ao controle e ao governo sobre os corpos e as vidas?

É neste sentido que o corpo precisa, historicamente, desaparecer do espaço público, já que sua presença significa imediatamente a abertura deste, mesmo que nada se enuncie linguisticamente. Por esta razão, quando retirado do espaço de

interação das cidades, o corpo deve ser descaracterizado para que não tente voltar a ser o que era, para que não volte a provocar variações éticas, estéticas e políticas.

Ela [a Estética] inicia na época clássica grega, sendo então chamada de *Poética* desde aquela época até meados do século XVIII. Portanto, não se trata de uma discussão que iniciou na Modernidade, mas de uma discussão que foi retomada numa outra perspectiva: na perspectiva de **reintroduzir as sensações** no âmbito do mundo da vida, cujo valor hedonista tinha sofrido um combate sistemático durante a Idade Média, por causa **do poder crítico da presença do corpo**. [...] Historicamente as sociedades austeras, conservadoras ou mesmo repressoras, sempre pretenderam afastar o corpo do espaço público. [...] O afastamento do corpo, nu ou coberto pelos trajes mais elegantes, constitui sempre o fechamento do espaço público. A sua presença, ao contrário, implica a abertura do espaço público. É por este motivo que as manifestações causam pânico e são reprimidas com mais ou menos violência dependendo do tipo de governo que se tem em cada nação. (POMMER, 2013, p. 6) Grifos do autor.

Ao mesmo tempo em que as cidades procuram manter sua estética “normal” os corpos que, de acordo com seus governos, podem habitá-la, necessitam ser normalizados ou padronizados. Como se percebe, a presença ostensiva do corpo é entendida como um sinal de que alguma coisa não vai bem, geralmente, no âmbito político. Mas, em vez de se combater a causa do problema que exigiu a presença ostensiva do corpo, culpa-se e pune-se o corpo como sendo o responsável pela “invasão” do espaço público, já que sua presença é a própria instauração do espaço público.

Este corpo, não raro, passa a ser malquisto nas cidades que desejam manter a ordem ou a normalização, dado seu caráter de suposta periculosidade ou anormalidade. Expulsando-o para fora, para a margem, para as zonas de fronteira, ou mesmo aprisionando-o em espaços de isolamento dentro das cidades, este corpo é condenado a certa clandestinidade que precisa adaptar-se, do contrário, será visto como estrangeiro.

Se pensarmos com Testa (1997), podemos observar que na Grécia Antiga, em que o povo (entenda-se: somente os homens livres eram considerados cidadãos) se reunia na praça para discutir seus problemas, também a saúde adquiria uma constituição atrelada ao espaço público. Esta visão é calcada no tratado de Hipócrates (460 a.C-377 a.C.) sobre “Ares, Águas e Lugares”, em que apresenta a teoria sobre a influência do meio-ambiente no desencadeamento das doenças e sobre as condições físicas e espirituais dos habitantes, já apontando o

território e as singularidades regionais como determinantes para as condições de saúde.

No entanto, a loucura na sociedade da Grécia Antiga, está mais relacionada a uma visão mitológica, em que o louco seria portador da voz dos deuses, do que um distúrbio, o que dizia era ouvido como um saber importante e necessário, capaz de interferir no destino dos homens (FOUCAULT, 2008). Neste sentido, não seria incorreto afirmar que se a loucura também estava na praça, nas cidades gregas, é porque a noção de doença psíquica não havia se constituído tal qual a temos hoje, com uma separação metódica entre o que é normal e o que é patológico.

Entretanto, se as questões de saúde estão na praça, na Grécia Antiga, isso não significa necessariamente que fundamentam a construção de um objeto coletivo para as atividades de saúde. Afinal, as teorias em que se baseavam a medicina Grega eram levadas em consideração apenas para ajustar as ferramentas médicas singulares para o tratamento dos indivíduos (TESTA, 1997). Atentemos também para o fato de que é a partir de Hipócrates e da filosofia grega de sua época que a medicina começa a separar-se da própria filosofia e também da religião, o que, suponho, seja o embrião da ideia de separação ciência-natureza que será desenvolvida mais tarde a partir do renascimento, e com o iluminismo na modernidade.

Esta ideia de separação é fundamental para pensarmos esta necessidade que foi se construindo através dos tempos acerca do esquadramento das cidades, a construção dos hospitais psiquiátricos e a relação de exclusão que ainda mantemos com nossos loucos.

Como atravessar o mar da loucura, da institucionalização, do memorando, do carimbo, do rótulo, da etiqueta, do protocolo psiquiátrico, do lugar do enfermo, da nota fiscal, do não evento? Fazer desta uma travessia em que o encontro de um bando ponha a saúde em evidência como processo criativo. Certa banalização da doença? Foco na peça? Qual a medida entre o cuidado e a tutela?

### ***Hospitalidade Artística\_Conexão Brasil Itália***

*Como eu não conheci a Accademia Della Follia:*

Quando acabei a RIS em Saúde Mental Coletiva, em abril de 2011, disse a mim mesma que não voltaria a trabalhar no HPSP. O que eu queria era realizar um trabalho do lado de fora, voltado para a inclusão dos usuários na vida das cidades, para além dos muros das instituições. Tinha, e tenho, muitas dúvidas de como esse movimento poderia acontecer partindo de dentro dos muros da instituição asilar-psiquiátrica.

No dia 31 de maio, saio de um ensaio da peça *Ensaio sobre a Repetição* e vou para os altos da escadaria em que a Rua Duque de Caxias cruza a Avenida Borges de Medeiros no centro de Porto Alegre. Lá, onde cada lado da escadaria corresponde a uma estação do ano, fica o Teatro de Arena, o Assentamento Urbano Utopia e Luta e o Tutti Giorni <sup>29</sup>, todas as terças-feiras acontecia uma ocupação cultural, festiva e política das calçadas. Era um *eterno retorno* dos movimentos voltados a ocupar, se relacionar afetivamente com os espaços da cidade, viver as amizades, os amores, as discussões políticas na calçada, face a face. Lugar de promoção de saúde como pode ser qualquer lugar na cidade.

Propício a encontros de coletivos de arte, como o Bloco da Laje<sup>30</sup> e o Levanta Favela<sup>31</sup>, gente da pintura, do *grafitti*, da cerâmica, da *performance*, da dança, da música, do teatro, do circo, do cinema. Perfeito para momentos de celebração e reuniões de indivíduos e coletivos que sentem a necessidade de marchar, jogando seu corpo no espaço, pelos direitos das mulheres, homossexuais, transgêneros, dos negros (e) quilombolas, indígenas, pela legalização da maconha, pela diminuição das tarifas de ônibus, pelos direitos dos trabalhadores. Para debates sobre teorias anarquistas de autogestão e política não representativa. Lugar de resistência ao mundo do carro, do contato apenas por “redes sociais”, dos anonimatos, das representações. Momento de questionamento sobre a quem querem que a cidade pertença. De uma tentativa de retorno à coletividade em resposta a individualização cada vez mais comum de nossos tempos.

---

<sup>29</sup> Em 2013 o bar Tutti Giorni seria despejado dali e migraria para o a frente de um lago, perto da ponte de pedra, do Largo dos Açorianos, na frente do Largo Zumbi dos Palmares. Em 2014, após a Copa do Mundo fechado.

<sup>30</sup> Bloco composto por músicos, atores e qualquer outra pessoa que quiser participar, que tem por característica a exposição do corpo festivo, que carnavaliza a cidade de Porto Alegre. Em seus cortejos reverencia Dionísio e os povos de matriz africana.

<sup>31</sup> Grupo de teatro de rua, que ocupa espaços do centro e da periferia da cidade com oficinas e apresentações. Caracterizado por um trabalho coletivo de ação direta com música e cena engajados em questões políticas e sociais contemporâneas.

**Hipertexto**

*Um livro de poesia na gaveta  
 Não adianta nada  
 Lugar de poesia é na calçada  
 Lugar de quadro é na exposição  
 Lugar de música é no rádio  
 A dor se vê no palco e na televisão  
 O peixe é no mar  
 Lugar de samba enredo é no asfalto  
 (Cada lugar a sua coisa - Sérgio Sampaio)*

Eu tinha que acordar cedo no dia seguinte para participar dessa reunião na SES sobre a companhia de teatro Italiana *Accademia Della Follia*. Havia recebido alguns dias antes um telefonema de minha antiga preceptora da RIS indicando que eu participasse de alguma forma da produção da vinda deles para o Brasil, para auxiliar nas atividades que aconteceriam em Porto Alegre. Já tinha ouvido falar deste grupo através de uma colega que realizou seu estágio opcional, em Belo Horizonte, e me trouxe o folder de um trabalho deles como presente. Mas são tantas as redes que a gente pode se emaranhar na arte do encontro, mesmo com tanto desencontro pela vida. Nesta noite fui pescada. E no dia seguinte, não fui à reunião.

Assisti à peça que estavam trazendo para o Brasil no teatro da Amrigs, participei de uma roda de conversa com os atores e o diretor Cláudio Misculin. Neste encontro, fiz perguntas acerca do método de processo criativo do grupo e me responderam que trabalhavam, sobretudo com o método de trabalho físico e vocal do diretor polonês Jerzy Grotovski (1933).

Grotovski foi responsável no final da década de 1960, ao lado de outros diretores e pensadores do teatro, como Brecht, Artaud e Stanislavski por revolucionar a cena teatral, sendo de grande influência para a atual cena contemporânea. Grotovski é o pai do “Teatro Pobre” em que afirma que a essência do teatro reside no vínculo entre ator e expectador, em que o texto é um dos elementos, uma das camadas do espetáculo, em oposição ao pensamento Wagneriano que compreendia o teatro como uma obra de arte total e, principalmente, em oposição ao naturalismo, estética vigente na época.

Em sua abordagem de preparação do ator, ele busca um “ator artificial”, ou o “ator arquetípico”, que deve ser bem preparado física e vocalmente, “num estilo antinaturalista em que a dinâmica e o ritmo sejam rigidamente controlados, forçando o corpo a uma expressividade que pareça transcender os limites naturais e aproximar-se dos atores visionários de Artaud” (CARLSON,1995, p.444). Grotovski

acreditava no que chamamos de “via negativa”, e no método da exaustão, que consiste em um trabalho corporal tão intenso, que seria capaz de desamarrar as prisões psíquicas do pensamento racional, fazendo a ação brotar antes do pensamento. Eu já havia experimentado tais metodologias em minha formação como atriz, e fiquei impactada ao pensar a utilização desta forma de criação com atores egressos de hospitais psiquiátricos.

Talvez por conhecer a realidade dos corpos da maioria de nossos loucos institucionalizados, ou aqueles que viveram muito tempo nesta condição. Corpos embotados, desestimulados, violentados de todas as formas. Pessoas que utilizaram tantas medicações psiquiátricas a esmo, para conter os corpos, as mentes e os pedidos de socorro e afeto, que ficaram enrijecidos para sempre, ou pelo menos, eu acreditava que era para sempre. Pessoas que sofreram eletrochoques, lobotomias, que tiveram seus dentes arrancados a socos.

Pensei que havia perdido a oportunidade de trabalhar com eles novamente. No espetáculo de nome Stravaganza, que contava a história de um grupo de loucos que, após a Lei Basaglia (Lei 180 de 1978), na Itália, com o fechamento dos hospitais psiquiátricos, não conseguem adaptar-se ao convívio social e em suas famílias. Descubrem que não são queridos, ou que foram substituídos. Desta maneira, voltam ao hospital onde procuram buscar forma independente de viver, baseada na autogestão, sem as regras hospitalares, psiquiátricas e também longe das regras e convenções da família nuclear. Um bando. Um bando de loucos-atores. Assisti-los, em seu “português italianado”, foi comovente porque dentre tantas diferenças entre os modelos de Reforma Psiquiátrica existentes, havia algo ali que era universal, que é falar de poder viver como se quer, sem ter que ser normatizado.

No entanto, a questão de que os loucos-atores só encontram seu espaço voltando para o hospital psiquiátrico me causava algum desconforto. Porque não conseguimos conviver com as diferentes formas de viver, com os ritmos, tempos e com extravagâncias singulares no coletivo espaço urbano? Ficava me perguntando se a loucura, assim como o teatro, não deveria ocupar as praças? É sinal de saúde nos trancarmos em espaços destinados ao cuidado em saúde, ou este movimento seria por si só uma exclusão do considerado louco ao direito de ser cidadão? Estamos fazendo arte para quem ao realizá-la em palcos de teatros fechados?

Morar em um hospício durante anos e depois ter que sair é pior do que nunca ter tido o direito, a possibilidade de sair?



**Hipertexto:**

*Fui internado ontem  
Na cabine cento e três  
Do hospício do engenho de dentro  
Só comigo tinham dez  
Estou doente do peito  
Estou doente do coração  
A minha cama já virou leito  
Disseram que perdi a razão  
Estou doente da ideia  
Guiando o carro na contramão  
Saí do palco e fui pra plateia  
Saí da sala e fui pro porão  
(Sérgio Sampaio – Que Loucura)*



*Engolida pelo Espaço  
Porto Alegre*

*Foto: João Lima – Coletivo Nectar RJ*

De volta ao hospício. De volta ao teatro Italiano?

Quase dois anos depois estou em um trem indo de Sapucaia do Sul até ao Aeroporto Salgado filho, em Porto Alegre. Chego cedo para esperar um avião atrasado. Desembarcam os italianos Charly, “il priemiro attore” Donatela “prima attrice” e Cinzia, produtora e a croata Ana, atriz que realizaria a preparação corporal e vocal. Mais tarde, algumas semanas antes da estreia, para a montagem final do espetáculo *Azul Como Liberdade*, chegariam Pino, Dario e Claudio Misculin. Era Accademia Della Follia. Era uma residência artística de três meses com o grupo em parceria com a SES. Era dentro do HPSP.

Eu havia recém começado a trabalhar como apoiadora no processo de Desinstitucionalização e Consolidação das Redes de Atenção Psicossocial na SES, com a função de ser uma das profissionais de referência em Saúde Mental na macrorregião metropolitana de saúde. Enfim, um vínculo com a gestão, em continuidade ao processo do *erretrês*, em que tive experiência com a Saúde Mental Coletiva, voltada para a Reforma Psiquiátrica. Teria sido um caminho desafiador. Provavelmente eu teria amadurecido bastante, profissionalmente. Exigiria uma relação de aprendiz, ao mesmo tempo em que facilitadora de processos de educação permanente em saúde, de contato com os municípios, com os serviços, com a rede de Saúde Mental. Teria sido ótimo.

Mas aí me convidaram pra fazer teatro. E eu sou do teatro. A possibilidade de fazê-lo com usuários da Saúde Mental era algo que eu desejava há muito tempo, o que nunca se consolidou, de fato, para além das oficinas. Além disso, a interação com o grupo que tem uma vasta trajetória na arte da loucura me instigava a trocar experiências, vivenciar outros métodos para problematizar os meus e assim construir caminhos de conhecimento, cuidado vivo em ato e criação artística.

Coincidentemente, a sala de ensaio escolhida para o trabalho era a mesma em que eu dava oficina enquanto residente. Lembrava muito bem de suas paredes mofadas, seus azulejos gelados, seu clima mórbido. Era para este lugar que eu queria voltar? Certamente não.

Depois do aeroporto, fui com eles até o HPSP, para entrar SRT Morada São Pedro. Cruzamos o hospital à noite para não entrar pela vila, ou seja, preferimos a segurança de entrar pelo hospício, do que a entrada desprotegida que os cidadão que moram ali utilizam. Cachorros latem. A vila, onde fica o SRT chama-se Cachorro Sentado. Aí aparece o Márcio, meu conhecido, querendo saber o que é aquele carro branco (estávamos em um carro branco da SES/RS. Só que a polícia, nas batidas à

paisana, comumente utiliza essa cor nos carros. Logo, ao entrar em um território onde existia tráfico com um carro branco, é sempre prudente mostrar que não é da polícia, ou, corre-se o risco de não ser bem recebido). Mas me apresento, ele me reconhece, e fica tudo certo, fora os olhos arregalados do motorista e dos passageiros.

Nos primeiros dias tivemos que resolver questões burocráticas hospedagem – decidiram não ficar no SRT, pois não estavam acostumados a dividir uma casa tão pequena, e, além disso, “isto é uma favela, não, Carolina?”. Ao que eu respondia “sim italianada, isto é uma favela. Bem-vindos ao Brasil”. Eles riam. Riam muito, porque eu os chamava de italianada, mas não pelas condições da hospedagem, que não acharam adequada, embora eles é que tivessem feito o pedido para ficar no SRT. Provavelmente, tinham a expectativa de que fossem encontrar casas amplas, em locais centrais da cidade, já que Porto Alegre é referência em Reforma Psiquiátrica. Mas, mesmo com todo o levante que foi a reforma aqui, o local destinado ao louco, geralmente é o de exclusão.

Logo conseguimos acomodá-los em um hotel e, mais tarde, alugar um apartamento. Mas, aí eu já me perguntava: uma residência artística em um hospital psiquiátrico não exigiria que as pessoas vivessem na pele a realidade de “nossa” Reforma Psiquiátrica? E, se essa Reforma era inspirada no modelo italiano, porque havia tantas diferenças? Culturais, geográficas, econômicas?

### **Flashback.**

*Fim de uma manhã em 2012. Chego ao Morada São Pedro para encontrar duas atrizes com as quais faria, dali a dias, uma performance no CAFF colorindo roupas timbradas com a “grife” HPSP, estávamos lá para conseguir essas roupas ainda utilizadas por alguns moradores do SRT. Fiz carinho em alguns cachorros que vieram me recepcionar e sentei no meio fio da calçada, pensando na dificuldade de viver como artista, pois havia acabado de ser convidada para trabalhar de graça, por “amor”, em um evento de um conselho profissional em que as pessoas são muito bem pagas. Sobre ter escolhido uma profissão que é vista, por muitos, como sendo de gente egocêntrica, que gosta de “aparecer”. Sobre essa ideia de que arte é publicidade ou que vai “oxigenar” os espaços, promovendo entretenimento. Foi quando visualizei este ser, sentado em um lugar estratégico da vila para observar a entrada das pessoas. Ele aponta para um cachorro e exclama: Aquele cachorro ali tem o mesmo nome que eu. Pergunto qual é o nome*

*do cachorro e ele responde: Márcio. Comento que é um belo nome para um cachorro sentado. Rimos. Aos poucos, não sei por que, ele começa a me contar da sua vida. Que era uma “pessoa de família”, estudou, fez até aula de piano, teve filhos. Mas, agora estava aí, nessa vida que havia escolhido. Fala sobre sua aparência, sobre o mundo das aparências que vale mais do que as pessoas realmente são. Diz que ninguém o escuta, nem o vê, mas que se eu estava conseguindo fazer isso agora é porque era uma pessoa diferente. Continua contando suas histórias tecendo uma narrativa de arrepiar e então se aproxima de mim para mostrar seu corpo coberto de feridas profundas. Aí passa a falar das doenças que possui e de quanto sua aparência causava nojo nas pessoas. Acho que queria me testar, ver até que ponto eu aguentava sua pele toda perfurada. Suportei. Pede licença para sair fumar uma pedra, digo que não me importo. Ele decide fumar depois e continuamos a conversa. Falei que deveria escrever suas histórias e ele, que há muito não escrevia e que nem sabia mais se lembrava como era escrever. Minhas parceiras chegam e saímos. Quando estou indo embora ele me chama e entrega um bilhete em que dizia que aquele era um dia feliz, pois tinha conhecido uma pessoa que, para além das aparências, tinha aprender com ele e que ele também tinha aprendido.*

Dias depois começaram os ensaios, cinco vezes por semana durante três horas diárias, mais os encontros de dramaturgia, música e produção. Já havia sido feita uma pré-seleção de elenco, pela atriz e performer Carina Sehn. Havia sido selecionados usuários dos SRTs Morada São Pedro e Morada Viamão, moradores do HPSP e outros usuários de serviços de Saúde Mental da rede de Porto Alegre e região metropolitana que tivessem desejo em fazer teatro.

Além destes, havia uma trabalhadora do hospital, a Conceição, e residentes em Saúde Mental Coletiva da ESP (a Maria, bailarina, atuou com o grupo no espetáculo, Patrícia atriz e diretora teatral, Maíra formada em Artes Plásticas) e da UFRGS/Educasaúde (Letícia, terapeuta ocupacional, também atuou com o grupo e, Felipe, educador físico). Este último residente, também era músico, e trouxe mais um parceiro, Iuri, para compor a trilha sonora que também tinha a participação de um morador do SRT Morada São Pedro que toca pandeiro, além de uma atriz da Cia que tocava sax. A partir da música, durante o processo preferências, talentos, habilidades vão se revelando.

A montagem de *Azul como Liberdade* começou com um trabalho de preparação do corpo e da voz dos atores, em que já eram esboçadas algumas

ideias de cenas, coreografias, canções. Alguns atores já eram conhecidos como compositores, usuários que frequentemente se apresentam em eventos de Saúde Mental engajados na militância pela Reforma Psiquiátrica. De outros, não se fazia ideia do que esperar. Alguns eram rostos conhecidos, outros não. Eu precisava investigar formas estabelecer comunicação com quem não fala, ou com quem conversa com um repertório restrito de palavras e com quem seleciona muito bem os momentos e para quem vai falar alguma palavra.

Tínhamos dificuldade com a língua. Estranhávamos e procurávamos nos conhecer, muitas vezes sem palavras. Pessoas que iam, vinham. Pessoas que não conseguiam ir aos ensaios por falta de transporte. Uma pessoa que gostaria de participar da peça, mas já morou no HPSP, exatamente na mesma unidade onde acontecem os ensaios e, por este motivo, não consegue mais entrar lá.

Aos poucos o elenco vai se formando.

Sabíamos que muitas daquelas pessoas jamais conseguiriam decorar um texto. Outras não memorizariam uma coreografia e a executariam com a “perfeição” de uma repetição precisa. Nem mesmo iriam surpreendentemente exibir uma qualidade técnica em trabalho vocal ou corporal das artes do ator artificial. Era muito difícil que alguns compreendessem a história que estava sendo contada, mas ainda assim apostávamos em momentos de conversa sobre o que estávamos representando.

A dramaturgia inicial do espetáculo era complexa, narrava a construção de um cavalo de madeira pelos loucos de Trieste durante a abertura de um Hospital Psiquiátrico de lá. Marco Cavalo era um trabalhador incansável, carregava todas as roupas do hospício para a lavanderia, e, neste trabalho, assim como os internos, sua vida é condenada. No espetáculo também aparecem Franco Basaglia, precursor da Reforma Psiquiátrica italiana e Nise da Silveira, considerada a mãe da terapia ocupacional, no Brasil, além de diversos loucos que fizeram parte desta utopia.

Ao mesmo tempo em que relações iam acontecendo, havia uma exigência que enrijecia o processo: eram ensaios para a montagem de um espetáculo cujo texto e concepção, vieram prontos da Itália, calcado na noção de representação de personagens, bastante centrado no texto, de autoria de um dramaturgo italiano. Parecia haver uma dupla condução conceitual do processo: enquanto Ana conduzia os ensaios de maneira mais focada para a criação do jogo entre os atores, de maneira afetiva que favorecia a percepção do corpo e da voz e suas relações com o

espaço e os outros atores, Charly preocupava-se demais em cumprir com o roteiro da peça, o que, por vezes parecia ser um “adestramento” daqueles corpos, que não responderiam como ele gostaria a este método por várias questões (as condições físicas, psíquicas, os anos de institucionalização, a falta de confiança entre o grupo que recém estava se formando, etc.).

Eu tinha a inquietante sensação de que aquele grupo de atores, cerca de quinze usuários, talvez mais, estava sendo treinado para fazer uma espécie de figuração para os protagonistas, que seriam os membros da Cia italiana. Tal condução, por vezes, me passava uma sensação de violência, que, naquela época, como pertencente ao coro, não podia pactuar. Questionava-me sobre o que significava fazer teatro com aquelas pessoas, se não estávamos tentando enquadrá-las em um padrão de normalidade semelhante ao que já foram subjugados durante toda uma vida dentro do ambiente hospitalar.

Ao nos depararmos com este conflito, percebi que parecia apontar para o conflito apolíneo/ dionisíaco de que fala Nietzsche em *A Origem da Tragédia* (2006). O autor postula a diferença entre as duas formas artísticas conforme sua análise sobre a estética teatral grega. Apolo significa a individualidade, a busca pela perfeição e pelo Belo, a luz da ilusão da criação artística sobre a realidade pessimista. Enquanto isso, o Dionísio, significa a vida em sua realidade, suas contradições, suas sombras, em que o princípio da individuação é quebrado. Para ele, a tragédia e a música pertenceriam ao espírito dionisíaco.

Sim teatro é Dionísio, é o bando, é a música, é a festividade. O gesto espontâneo mais do que o ensaiado. A partir destes tensionamentos, propusemos durante a montagem de *Azul Como Liberdade*, a criação um espaço de tempo durante os ensaios para improvisação, jogos de relação com o espaço, entre os atores, com a música. Também compusemos algumas cenas a partir de histórias de vida dos participantes, de maneira livre-associativa, pousamos o olhar atento em gestos cotidianos que de repente ficavam interessantes em cena, ideias-corpo que brotavam ao acaso. Realidades de vidas autopoéticas, processos de subjetivação, de autonomia estética. Há algo de novo ali. Algo sempre se reinventando.

Pessoas que compartilhavam suas memórias, histórias de vida institucionalizada, brincadeiras que antes eram realizadas em corredores estreitos de unidades de moradia psiquiátrica invadiam o jogo cênico. Pequenos detalhes se revelavam, com múltiplos pontos de concentração ativados para que sutilezas

pussem existir em um lugar que costuma engolir as pequenas ações. Principalmente as carinhosas.

Com a chegada do restante dos integrantes da companhia e a proximidade das datas de apresentação, começa-se a montar um quebra-cabeça de quais seriam as cenas que seriam apresentadas. É nesta época que aparece o Tadeu, um ex-colega de faculdade de teatro que estava morando na Europa, realizando um trabalho com dança e, ao passar um tempo no Brasil, participou do espetáculo com a Accademia e do início da NAU. Foi um grande colaborador neste processo. O roteiro havia se aberto a alguns fluxos que transbordavam. Já não era o mesmo. Já não tinha uma autoria única que se mantivesse intacta. Métodos de trabalho de ator haviam se misturado e o resultado era incrível.

Momentos de tensão pré-estreia acompanham todos os atores do mundo e por isso os une em uma espécie de ritual, seja qual for a linha metodológica que conduziu a criação. Sejam iniciantes, formados na vida, formados na academia, todos sentem o “frio na barriga” antes de aparecer. Talvez por que sabemos intuitivamente que a arte do ator é efêmera, que não se repete, e que tende a desaparecer no momento em que aparece em cena. Afinal, mesmo com todas as tecnologias que temos hoje, permitindo gravarmos e fotografarmos os espetáculos, a relação cênica entre o ator, o público, e o que está sendo vivido entre eles é única e só existe nesta relação, no momento único da peça, em que o público cria o sentido junto com o ator.

**Hipertexto:**

*Eu proponho um brinde a este momento que, mesmo que  
repitamos esta peça muitas e muitas vezes, será único.  
(Última cena da peça Ensaio sobre a Repetição)*

As apresentações do espetáculo foram um sucesso, sessões lotadas e, principalmente, nossos atores estavam felizes com seu trabalho e com o retorno do público. Mas algo não saía da minha cabeça: Por que diabos fazer teatro dentro do hospício, com estas pessoas? Por que não fazer? E, se decidirmos fazer, a temática da peça terá que ser sempre a denúncia manicomial, a temática da Saúde Mental, como um decalque?





Ensaio no Hotel da Loucura  
Rio de Janeiro  
Foto: Fabício Simões

### **Hipertexto**

*Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza anterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre as duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem desse longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente é este parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu.*

*Stultifera Navis  
(Foucault, 2008)*



### ***Do trem ao Barco***

A continuidade do grupo após a experiência de residência artística com os italianos aconteceu, em grande parte, em função do desejo dos usuários-atores que insistiam em querer continuar a fazer teatro. Atenta a isso, a coordenadora do projeto *São Pedro em Movimento* que foi responsável pela parceria entre a Accademia Della Follia, a SES e o projeto de Desinstitucionalização, Fátima Fischer, rapidamente tratou de marcar uma assembleia com aqueles que queriam continuar. Assim, ficaram combinados três ensaios semanais, pelas manhãs, dinâmica que segue assim até hoje e que só varia quando temos apresentações e viagens. Os ensaios acontecem no HPSP e em alguns lugares da cidade, como a Usina do Gasômetro e o Parque da Redenção.

O nome do grupo, *NAU da Liberdade*, “brilhou” durante este (re) início por sugestão da Fátima em conversas com Sandra Fagundes, que já foi citada antes nesta dissertação. Surge em uma troca de e-mails, em que procurávamos referências para a continuidade do trabalho com teatro, após a Residência Artística em que montamos *Azul como Liberdade*. Dentre estas referências, são citadas, a Nau dos Loucos que Foucault (1972) traz a cena no primeiro capítulo de *A História da Loucura* e ao filme italiano *E La Nave Va*, dirigido em 1983 por Federico Fellini. Nele são mostrados os eventos ocorridos a bordo de um navio luxuoso, onde os amigos de uma falecida cantora de ópera se reúnem para o funeral dela.

Durante algumas edições do Fórum Social Mundial que foram realizadas em Porto Alegre, alguns representantes do movimento de Luta Antimanicomial realizavam imersões a bordo do barco *Cisne Branco*, que navega pelas águas do Rio Guaíba, trocando ideias e afetos estratégicos para a mudança de modelo de atenção em Saúde Mental. Esse acontecimento também era chamado de *Nau da Liberdade*. Portanto, o nome busca contemplar as potencialidades do cuidado em liberdade através do teatro, o que, fomos percebendo mais tarde, aponta também para uma forma de conduzir a cena. O nome foi levado como sugestão ao grupo, que, entre dúvidas e outras sugestões acabou optando por ele.

Mas como seguir? O que significava continuar a criar, agora sem os mestres? Inventar um grupo. Quem faz o que? Quais os princípios teóricos, práticos, técnicos que norteariam o trabalho? Repetíamos estas e outras perguntas a esmo, e nos colocávamos em um labirinto de perguntas. Seguíamos praticando

exercícios, inventando e brincando com cenas, experimentando musicalidades sem saber onde aquilo iria chegar.

Eis que surge um convite para uma apresentação em Santa Maria em um encontro da rede de saúde que aconteceria dali a pouquíssimo tempo, em função da tragédia da boate *Kiss*, encontro que acabou não acontecendo. Os usuários-atores logo começam a criar. Quem sabe usar aquela musica do toquinho, *Aquarela*? Fazer uma coreografia. Uma das atrizes havia criado alguns meses antes uma letra em homenagem as vítimas do incêndio e queria usá-la.

Ao mesmo tempo tentava-se resgatar, repetir cenas e músicas da peça que havíamos feito com a *Accademia Della Follia*. Eu só olhava e pensava. Ao mesmo tempo em que tinha desejo em continuar com o grupo, achava que antes de qualquer apresentação precisávamos de processo criativo, precisávamos que os artistas fossem criadores e não repetidores de uma “ordem do diretor”. Então *Odisseo* traz a ideia do resgate, uma cena em que os viajantes estão caminhando, à deriva. Ele começa o trabalho de resgate, com um pedaço de tecido como isca, espécie de pesca das pessoas que estavam à deriva.

Assim, quando todos se encontram no mesmo barco, forma-se a *NAU da Liberdade*. Esta foi a primeira cena que criamos, que nomeia o espetáculo em processo e, de certa forma, representa a maneira que o grupo cria. Passamos então a propor alguns exercícios e vivências criativas a fim de “abrir” o corpo, os sentidos e as sensações e a partir de um trabalho com os elementos da natureza enquanto imagem e base ao corpo criativo foram criadas as cenas iniciais do espetáculo.

É importante citar que à medida que estávamos iniciando essa criação de cenas já recebíamos convites para apresentações. O primeiro foi em ocasião do convite para a inauguração de um novo CAPS no município de Farroupilha, no interior do Estado. Em função desta demanda, procurávamos “fechar” uma esquete a ser exibida, mas assumíamos que este era um trabalho em construção, trabalho em processo. Esse fechamento de “mapa” parece necessário para que novos fluxos e conexões rizomáticas possam aparecer.

Esta opção por colocar as cenas em amostra, mesmo que não estivessem prontas, foi fundamental para que novos fluxos, ideias, surpresas, aparecessem. O entendimento deste teatro como obra aberta, mapa aberto, espaço aberto ao tempo, sem a centralidade no texto pré-concebido por um autor único e que acontece de maneira coletiva que busca respeitar e evidenciar as singularidades, vai de encontro

em alguns pontos, à forma que alguns autores pensam a cena contemporânea, de maneira performativa. Portanto, ao invés de buscar uma construção de personagens, protagonistas e antagonistas, investimos em certa performatividade, em que a ação executada, por vezes mistura ficção e realidade.

Como sublinha Umberto Eco em *Obra Aberta*, a arte contemporânea não se impõe mais ao público por parte do artista ou do crítico, mas se configura com um espaço aberto a múltiplas e livres interpretações. A *performance* não se apresenta como um ato autoral, mas como resultado de uma confluência de sentidos, de fluxos. Estes fluxos são potencializados pelo *performer* e confluem no seu corpo no momento em que são atualizados. A arte torna-se então performativa. Na linguística, o termo “performativo” faz referência a um enunciado que se realiza ao mesmo tempo que ele é proferido. A arte acontece ao mesmo tempo em que ela é realizada, ela é o que Cohen chama de *work in progress*, literalmente de “trabalho se dando à medida que ele acontece”. (ALICE, 2010)

O sentido, os fios condutores e os panos de fundo destas cenas não são criados somente durante o processo de ensaio-criação e menos ainda em encontros fechados de criação de dramaturgia. Fazem-se pelo que aparece, pelos sentidos que um gesto comum passa a ter em cena, pelas imagens que suscitam no encenador. Fazem-se, finalmente, com os sentidos que o espectador cria. Ainda que tenhamos alguns encontros de dramaturgia, em que pensamos o componente *mítico* que sirva de pano de fundo para a navegação, o que se busca na NAU é apresentação de signos abertos, não estratificados, não “mastigados” aos olhos e estômagos de quem assiste.

**Flashback:**

*Estávamos em uma van indo fazer uma mostra de processo em Farroupilha. Conversávamos, comíamos, tentávamos nos concentrar cheios de dúvidas. De repente, a Cantora do Vento (e é a partir daí que ela recebe este nome) lembra uma música que não se sabe há quanto tempo não cantava. Dizia assim: “Vento diga, por favor, aonde se escondeu o meu amor/Vento que assovia no telhado/Chamando para a lua espiar/Vento que na beira lá da praia/Escutava o meu amor a cantar/Hoje estou sozinho e tu também/Triste, se ‘alembando’ do meu bem/Vento diga, por favor/Aonde se escondeu o meu amor”. A voz era tão clara e precisa como nunca havíamos ouvido vindo desta atriz. Todos nos emocionamos. Eu me lembrava de sua história de amor dentro do HPSP quando conheceu seu atual marido. E constatava uma intensa felicidade em poder participar deste grupo.*

Neste trabalho que se mostra coletivo por excelência, em que todos contribuem com o que podem, como podem, com o que pensam haviam divergências em concepções de que teatro faríamos. Por vezes alguém tentava chegar com uma proposta pronta, que não necessariamente tinha a ver com a temática marítima que estávamos investigando. Ou aparecia a concepção de que teatro é qualquer livre expressão dos sentimentos internos: passagem ao ato, atuação psicológica. Havia diversas “confusões transferenciais” que se revelavam na relação entre as pessoas do grupo, que afinal, não era só um grupo de teatro.

A ideia de construção de “máscaras” a partir de uma atenção prematura aos personagens, também, frequentemente aparecia, demonstrando que “a página em branco está repleto de clichês”. Representações falsas, nem farsescas. Antes do corpo em ação, a roupa da cena (mais como fantasia do que como figurino), a máscara, o objeto, o adereço, sem relação criada a partir do jogo com estes. A ideia antes do corpo em cena, antes do corpo em relação, induzia uma ação mecanizada, hermeticamente pensada, fechada: um produto.

Percebia que tínhamos ainda muito que avançar e principalmente nos livrar de uma metodologia mais “adestradora”, mas, ao mesmo tempo em que tentávamos instigar a criação coletiva e o *work in process* havia por parte de alguns uma dificuldade em se entregar para o desconhecido. Toda a ação precisava de uma explicação racional, toda a cena precisava de uma lógica concreta, toda a escolha necessitava ser justificada.

Mas sabíamos que não queríamos este papel, e que queríamos nos entregar a irracionalidade do corpo, da ação, do inconsciente coletivo, dos arquétipos. Utilizar, como Pelbart as subjetividades como matéria prima para a criação e tentar instaurar um teatro enquanto ritual e não como obra fechada.

**Pista:**

*O marinheiro, da mesma forma que o pintor, antes de cada viagem, estuda minuciosamente seus mapas e cria a imagem do caminho a percorrer, mas cada passagem pelas águas do oceano, dependendo de sua capacidade de visão e das possibilidades de deixar-se afetar pela própria experiência, será diferente e inédita, nunca redutível à projeção das imagens dos lugares que os mapas previamente estudados poderiam propiciar. Para os navegantes, os pontos cardeais são pontos de*

*referência, e a rodas dos ventos, por eles inventada, indica os pontos cardeais e as coordenadas geográficas.*

E, se fazer teatro, é lançar-se ao mar. Navegar é preciso? Talvez seja tão impreciso quanto à navegação. Os muros do teatro tradicional, representativo, como obra fechada, acabada, cheio de personagens e atores protagonistas podem ser tão duros como os do hospício. Um grupo de teatro com loucos parece transgredir tanto a ideia de um teatro tradicional – se é que ele existe – quanto o tradicional tratamento em Saúde Mental, medicamentoso, comportamental, ou mesmo “psi”. Transgride o teatro e a Saúde Mental pelo corpo.

E se descobríssemos juntos, os sentidos possíveis de existência do corpo-voz, partindo do ponto de que todo mundo é ator-navegador, todos podemos atuar? Sim, atores, loucos, trabalhadores, residentes, pacientes, sobreviventes, todo mundo é ator!

A transição entre um teatro tradicional, com o qual começou o grupo NAU para um teatro mais performático é um processo que vem se constituindo aos poucos, na estrada, a partir dos encontros com outros grupos, nos encontros com a cidade e diretamente durante os ensaios. Assim, procurando apontar para os princípios operadores do work in process, como uma rosa dos ventos aberta a vários nortes, tentamos ter encenadores ao invés de diretores, atuadores/performers ao invés de atores protagonistas.

Quanto aos “papéis” que assumo no grupo, as escolhas em como me vejo e tento agir, devem ser questionadas, analisadas e desterritorializadas constantemente, pois remetem a três eixos que se encontram entrelaçados de um processo de formação e criação em teatro. Seja como atriz ou performer, encenadora ou diretora e professora ou facilitadora de processos de autonomia, todos transversalizados por um olhar de cuidadora e de criadora.

O primeiro refere-se a minha pesquisa individual atriz performer em que utilizo meu próprio material subjetivo. Ao presentificar a noiva-fantasma, coloco meu próprio sofrimento em cena, um sofrimento que é meu, mas que também é de várias pessoas que conheci. Ao mesmo tempo, sinto-me uma colocando em visibilidade a dor de tantas mulheres que foram encarceradas para sempre nos hospícios, seja por abandonos, seja por amores não correspondidos ou desfeitos. Ao conversar com algumas senhoras que moram lá, quando pergunto por qual motivo foram internadas

no HPSP, muitas vezes ouço relatos de situações amorosas que não deram certo, ou porque decidiram se divorciar e por este motivo estão lá até hoje. Mendigando cigarros, esperando o tempo passar, suspirando.

Além do tema do amor que acaba e que pode ser sentido como uma morte, a temática da morte é recorrente no espaço do hospital. Lugar onde não se fazem funerais. As pessoas geralmente desaparecem e depois se fica sabendo que fizeram a passagem sem que nem pudéssemos colocar moedas em seus olhos para pagar a travessia do barqueiro que leva ao reino de *Hades*. É por isso que muitas almas vagam por lá. Os guardas noturnos, talvez, são os que mais saibam disso.

O segundo eixo, é referente a condução do processo criativo, a concepção de teatro e o método de atuação e direção de cena. Sentia por vezes que queriam que eu, a Maria e a Patrícia (no início do grupo), agíssemos como diretoras dentro do modelo de teatro italiano, marcando cenas, decorando textos, explicando lógicas. Não podíamos falar um dia uma coisa e no outro dia desfazer aquela coisa. Não podíamos discordar uma das outras, como se aquilo fosse um grupo terapêutico e nós, as “profissionais de referência” tivéssemos um coesão institucionalizada. Assim ficava difícil criar juntos, e não queríamos criar sozinhas.

Ao mesmo tempo em que tentamos nos focar no processo, a demanda por apresentações e principalmente o desejo de apresentar algo com qualidade estética coloca uma questão importante: Como trabalhar precisão, detalhe “direção teatral” sem ser fascista? Quais as concessões que podem ser feitas quanto a concentração, a entrega, a disponibilidade? Se estivéssemos em um grupo “normal” de teatro muitas questões que aparecem nos ensaios seriam motivo para a expulsão do ator. Simples, vá fazer sua terapia e volte quando estiver bem. No entanto esta possibilidade não existe neste grupo. Todos, desde que tenham desejo de participar, fazem e farão parte dele. e assim, acolhendo eventuais “desorganizações” fomos aceitando melhor as nossas, as da “equipe”. Ainda que tentemos não fortalecer esta separação entre equipe e usuário, ela aparece, mas tentamos resolver isso na relação de jogo, e acompanhado os processos terapêuticos que acontecem em outros espaços - nos serviços de saúde.

O terceiro é referente ao próprio modelo de educação que podemos propor: libertária ou catequizadora? Através da repetição daquilo que o professor manda fazer, tal qual um modelo a ser seguido, ou que permite que o aprendiz possa ter seu próprio estilo, sua própria caminhada? Esta questão está bastante relacionada

ao eixo anterior, pois diz de uma necessidade de facilitar a passagem/vivência de algumas informações e técnicas que são próprias do teatro, sem, contudo, se valer de um saber-poder que anule o saber, as vivências, as contribuições, do outro. Afinal, no autoritarismo pedagógico, as pérolas não acontecem, a liberdade criativa se esvai, a energia do grupo congela.

Todas estas questões podem servir como analogia ao cuidado em Saúde Mental, pois, ainda que o grupo não tenha a finalidade de ser terapêutico, ou voltado para a cura, não é possível negar, que aquilo que é do diagnóstico, do que foi rotulado como loucura; ou mesmo as dificuldades de comunicação, os anos de institucionalização e abandono, estão presentes. Em um grupo deseja promover autonomia, produzir subjetividade e facilitar a inclusão social através do teatro, é necessário que olhemos para estas questões, mas é fundamental que elas não se sobreponham ao objetivo que une o bando.

A própria escolha pela performance, pelo work in process, pela cena aberta, serve como analisador da relação de cuidado. Assim como a cena que não é pré-estabelecida pelo profissional detentor do saber-poder, o projeto terapêutico singular não deve ser concebido pelos profissionais sem a participação, ou melhor, sem as indicações de caminho que este usuário deseja seguir para a sua vida. O modelo de cuidado em que acreditamos e disputamos é o de estar junto com o usuário em seus processos de produção de subjetividade, em suas escolhas de vida, em suas possíveis imprecisões, inconstâncias e desequilíbrios.

Fazer junto, estar com, é mais difícil do que prescrever. E poderíamos prescrever um modelo de teatro, assim como se prescrevem milagrosas pílulas de felicidade. Mas nem sempre o caminho mais fácil é o que potencializa vidas e agrega afetos, às vezes é o que amortece a vida.

**Tripulação***Pista:**Isto não é um prontuário.*

Respeitável público. Aqui vos apresento os tripulantes do barco, do navio, da NAU que navega pela terceira margem do rio, entre a arte e a Saúde Mental; conforme eu (n)os vejo, do jeito que eu me lembro e invento e fabulo, conforme me inventam, como são em cena, como somos juntos. Onde habitamos. Conforme nos DES & INStitucionalizamos em formas e fluxos.

O que nos une é a peça, é o processo, é o ensaio, é a criação, é a cena, é o risco, é a opção por correr os riscos de viver em liberdade, é a vida por um triz, é a viagem, é o banquete, é a pesca, é a música, é o conflito, é o estranhamento, é o amor fatis, é o amor romântico, é Dionísio e é Apolo. É a burocracia, é o memorando, é o cadeado e a chave e, cada chave de cada cadeado, é a celebração, é a espiralização, é o medo, é a tensão. É a transferência, é a medicação, é o apoio pra caminhar, é o apoio pra cair, é o tombo, é o riso, é o medo, é a lágrima. É o mar, é o barco, é a onda, é o medo da água, é o mergulho na água, é a brincadeira na água, na areia, na terra, no vento e no fogo. É o tambor, é o violão, é a palma, é o pandeiro. É o canto, a canção, a letra, o texto, o esquecimento, a lembrança. Os cheiros. As frutas. Os horários. Os tempos. O tempo aberto, o espaço aberto ao tempo, o anacrônico, o conflito geracional, o encontro de tempos, o tempo do outro, os tempos de si, o tempo de caminhar junto com o outro, o tempo de andar junto com o barco, com o trem, com o taxi, com o avião, como o ônibus, com a moto, com a bicicleta, com o carro, com a van. O tempo da exigência, da urgência, da comunicação pelo olhar, da comunicação pelos gestos, da comunicação pela decodificação de um repertório limitado de gestos, da comunicação por perguntas e respostas, da criação de gestos, da criação de ações, da criação de movimentos, da repetição, da criação da repetição, da criação da diferença, de escutas e ressonâncias. Com nossos nomes de cena, nossos nomes de batismo, nosso não batismo, o nome que nos deram, com o nome que não nos deram, com o apelido que nos deram, com a nossa persona, a nossa máscara, o nosso rótulo, a nossa aparência. Aparecendo e desaparecendo. Abrindo e fechando mapas e portas. Aqui



estão os atores, personas, personagens pessoas. Em suas paciências e impaciências:

- *Netuno*: Deus supremo do mar. Traz a rede com os figurinos, as roupagens de um mundo onírico, na passagem para a ilha dos sonhos. Grande e de movimentos lentos, possui um corpo marcado, tatuado, cortado. Não participou do grupo durante a residência artística. Chega até a NAU a partir da indicação do residente-músico que fez parte da etapa com a Accademia Della Follia que o conheceu no Caps Ad de Sapucaia do Sul, indicando-o. Quando eu terminava esta Dissertação, Netuno precisou seguir seu destino trágico e buscou uma internação em uma Comunidade Terapêutica;
- *Odisseo*: É quem começa o resgate, convidando os que estão à deriva a ficarem juntos. Quando nos conhecemos, na Oficina de Criatividade Nise da Silveira ele morava no IPF. Nós o convidamos para entrar no grupo, no espetáculo *Azul como Liberdade* e fizemos juntos neste espetáculo uma cena em que brincávamos com algumas palavras e histórias de sua vida, que trazia. Gritos de Tarzan. No fim de 2013 faz uma travessia para o SRT Morada São Pedro, tem casa, casou, se afastou do grupo, enfim, fez seus movimentos solo. Sei que constrói barcos de madeira. No último ensaio antes de eu entregar esta dissertação ele voltou, dizendo que quer ficar. Trouxe sua companheira que anda em busca de um personagem, ideia que tentamos desconstruir para que ela se entregue ao jogo...
- *Maestro Marujo Malandro*: Mora no SRT Morada São Pedro. Um andarilho por excelência que tocava samba na Cidade Baixa antigamente, tendo sido parceiro de músicos conhecidos na história do samba brasileiro. Teve diversas internações no HPSP desde muito novo. Já como membro da NAU saiu dar uma “passeadinha” com seu pandeiro e voltou mais de um mês depois. Respeita seu tempo, fala quando quer, como e com quem quer. Sabe das coisas. Em cena é seduzido pelas sereias, cena que aconteceu naturalmente em um dos dias em que não quis se apresentar no palco, permanecendo na plateia e tocando só as músicas que queria tocar;

- *Pescador*: O amor da cantora do vento, mora com ela no SRT Morada São Pedro. Mostra-se quieto e tímido, mas sabe contar umas boas histórias de pescador. Puxa o arrastão em cena. Torce pelo Internacional, e seu humor pode variar muito de acordo com as vitórias e derrotas do time;
- *A cantora do vento*: A musa amada do pescador que emana seus cantos sobre o espaço. Esta música surgiu em uma viagem, como se o “deslucamento” tivesse atualizado algo, a partir desta, resgata várias outras músicas e memórias, inclusive o desejo de reencontrar uma antiga professora do coral que participava no HPSP. Sempre pergunta quando será a próxima viagem;
- *Escrivão*: Registra a viagem em um diário de bordo com sua letra desenhada de alfabeto próprio. Extremamente observador. Comenta tudo o que vê. Considerado surdo e mudo, não ouve o canto das sereias, por isso não precisa tapar os ouvidos na cena em que elas tentam seduzi-lo. No entanto, descobrimos que acompanha a vibração das músicas, manifestando alguma audição. Desde muito novo morador do HPSP, é o mais idoso do grupo com 86 anos, hoje mora no SRT Casa da Praça, que abriu no ano de 2013. Carrega uma pasta grande, cheia de suas coisas, como se fosse uma pasta de escritório, Quando viajamos, administra seus desejos, o uso de cigarros e cafés, cuida de seus pertences e também do das outras pessoas. Gosta de fazer cócegas nas pessoas e dar tiros imaginários, principalmente no *Cantor de Ópera*, daí nasceu a cena do tiro;
- *Voz de Trovão*: Radialista, ator, escritor, mestre de cerimônias, cantor de ópera, assador de churrasco, usuário militante da Luta Antimanicomial, famoso por seu jeito de falar, frequenta também o GeraPoa. Cultiva a cultura gaúcha e anda à procura de um grande amor que o faça suspirar de paixão;
- *Cantor de ópera*: Gente boa e beijoqueiro. O ator “proto agonista” em praça pública, tirano, às vezes. Sai do HPSP durante o processo com o grupo, indo morar no SRT casa da praça. Por causa de seu jeito de falar é difícil entendê-lo, mas, mesmo que não se entenda perfeitamente as

palavras, sua expressão corporal e vocal não deixa dúvidas das emoções que transmite. É um discursador nato e sempre pede a palavra nos momentos de assembleia e reuniões. Aos poucos, fomos começando a entender suas palavras;

- *Fantasma*: Encenadora, atriz, facilitadora e pomba gira;
- *Iemanjá* Residente atriz/diretora de teatro que fica no grupo depois do trabalho com os italianos até início de 2014, quando sai em função da troca de campos da RIS. Continua ligada ao grupo fazendo suas aparições quando pode;
- *Feiticeira de Negro*: Residente bailarina, que ao acabar a RIS que se torna trabalhadora. Toca tambor. Dança com conde de negro;
- *Peixe Bom*: Ainda é mora-dor do HPSP tem a excelente habilidade de caminhar com os braços. Ama água e sente-se muito confortável em praias, piscinas e rios. Entrou no grupo no início do processo da NAU. Sempre faz questão de dividir o que está comendo com os outros, pois tem um princípio de solidariedade cativante;
- *Barqueiro*: Faz a conexão com o mundo dos mortos, é quem traz Zenaide à cena. Criou sua partitura corporal de barqueiro sozinho. O conheci no clube da amizade, uma associação de usuários que funciona no ambulatório do HPSP. Entra no grupo no início da NAU dizendo que tinha um parafuso a menos, mas acredito que não lhe faz falta parafuso algum;
- *Zenaide*: Ex moradora, já falecida, da unidade desativada Margaret Mahler onde acontecem os ensaios. Costumava banhar-se nua em uma “cachoeira” formada pela água acumulada nas calhas do que era o pátio da unidade quando chovia;
- *Anjos*: São os quatro residentes, dois do Educasaúde (uma psicóloga e um enfermeiro, ambos atores) e duas da ESP (uma psicóloga e uma atriz, ambas atrizes). Tem a função de acompanhar os atores em cena ajudando em possíveis esquecimentos, além de diversas outras funções estéticas, pedagógicas e cuidadoras. Afetos com asas que estão voando pela NAU. Enquanto residentes, estão de passagem, deixando grandes contribuições e provocando desacomodações, como é próprio de todo o

residente implicado, curioso, e questionador (muitas vezes daquilo que não queremos que seja questionado);

- *Conde de Negro*: É Dj, fissurado em rádios, microfones e pagode. É geralmente ele quem escolhe a trilha sonora de todas as viagens e “desloucamentos”. Gosta de dançar com a *Feiticeira* e com a *Fantasma*. Mora ainda no HPSP;
- *Pirata (músico)*: Entra no grupo já como NAU da liberdade. Nômade, toca violão e segura a base das músicas junto com o tambor da *Feiticeira* e do pandeiro do *Maestro*. Tem uma moto que o *Conde* adora pegar carona;
- *Três Sereias*: As sereias são seres mitológicos, guardiãs de memórias e cantos. Possuem o dom de enfeitiçar marujos desavisados que por ventura se encantem com elas. Uma é uma trabalhadora há mais de trinta anos do HPSP, atriz nata, é quem conta a história de Zenaide, tem uma bagagem de memórias incrível e várias histórias para compartilhar. Outra é “usuária”, conhecida no movimento de Luta Antimanicomial, em função de suas intervenções, poesias e composições musicais, é muito solidária com os colegas e registra com fotos e vídeos todos os passos da NAU, é a mesma atriz que interpreta Zenaide. E há ainda mais uma, que ao mesmo tempo em que é sereia, leva o leme da NAU com a segurança de quem tem muita experiência na Reforma Psiquiátrica. Mas não é uma capitã que não se junta ao bando, pelo contrário. Em um relato em vídeo o *pescador* comenta porque gosta tanto dela: “ela rola no chão com a gente e tudo”. As sereias, como guardião de memórias da história da Reforma Psiquiátrica de certa forma funcionam como lembranças de um passado-presente de institucionalização.
- *Figurinista*: Artista Plástica que entra no grupo como residente e continua como trabalhadora. É quem realiza a concepção visual do grupo, junto com a encenadora-*Fantasma* e a encenadora-*Feiticeira* e todo o grupo. Elabora os figurinos e adereços do grupo. Não participa da cena, por escolha própria, mas contribui observando todas as apresentações para contar para o grupo depois.

**Cenas em Processo:**

Aqui apresento as cenas do espetáculo *O Resgate* como estão no momento (meados de 2014). As cenas e a peça podem mudar, poderão ser acrescentadas ou cortadas, se assim a navegação exigir, mas estes são os pontos cardeais que temos seguido:

- Entrada: Ao som do tambor (caixa do divino) da *Feiticeira de Negro*, entra um por um e se coloca em cena. O som do tambor aumenta o ritmo e quando cessa todos caem no chão;
- Água: A *Feiticeira de Negro* diz um texto sobre o mar e enquanto isso os atores rolam no chão de um lado para o outro como se fossem ondas do mar, permitindo que seu corpo torne-se líquido. A variação de ritmos e as diferenças entre os corpos cria a atmosfera de imprecisão das ondas do mar;
- Ar: A *Cantora do Vento* canta a música “prece ao vento” enquanto o bando é embalado pela música e pelas correntes de ar que emanam dela;
- Fogo: O *Fantasma* convida a todos a sentir suas chamas internas, assim como o vento que ao soprar nas brasas faz nascer as labaredas. Começamos então a externalizar este fogo, pelas mãos e pelo olhar e a pintar com ele o corpo de *Netuno*. *Netuno* sai de cena;
- Labareda: Cada um puxa um lenço (há lenços vermelhos, alaranjados e amarelos) e dança com ele, sozinho ou em relação com alguém. Esta foi a última cena a ser criada e ainda está em transformação até que encontremos, juntos, como ela será. A trilha sonora desta cena é Labareda de Baden Powell e Vinícius de Moraes: Oh labareda te encostou/Lá vai, lá vai, labareda/Oh labareda te queimou/Lá vai, lá vai labareda/ Oh labareda te matou/Lá vai, lá vai, labareda/e te queimou de tanto amor/Lá vai, lá vai, labareda;
- Rede: *Netuno* volta à cena com a rede de pesca cheia de figurinos, como se os tivesse achado no fundo do mar. As sereias são as primeiras a abrir a rede. Todos se vestem como se precisassem estar prontos para a jornada;

- Terra: O *Fantasma* entra em cena (em Black Out) com uma vela acesa em uma garrafa. É como se trouxesse uma memória. Enquanto os viajantes fazem seu último passeio em terra firme *Netuno* olha para frente e grita: “Terra a vista!” A cena congela e *Netuno* recebe a garrafa. Vê que dentro tem uma mensagem, tira da garrafa e lê: “Assim que eles chegaram na ilha chamada desterro e se encantaram com as maravilhas do lugar exclamaram: Que beleza! Neste paraíso fico para sempre. Aves, peixes, madeira. Mas esperem. Não é uma ilha para onde nos levam. Raios! Sou ilhéu e desta ilha ninguém me tira!” O *Fantasma* apaga a vela em um sopro, a luz acende e a garrafa rola para fora de cena;
- O resgate: *Fantasma* e *Netuno* resgatam todos (esta ação era realizada pelo *Odisseo*, que, no momento, partiu para outras navegações, mas quando ele voltar, se quiser retomar, a ação é sua);
- A NAU: Os *anjos* começam a balançar um enorme tecido azul que se encontra na boca de cena, imitando o movimento das ondas do mar. *Netuno* utiliza seu poder sobre as águas e ergue o tecido, controlando os mares, e com ele monta um barco, em que todos ficam dentro. *Netuno* começa a balançar-se de um lado para o outro, e todos imitam seu movimento no mesmo ritmo, como se barco balançasse de acordo com as ondas do mar;
- Onda do mar: Todos cantam em ritmo lento: “Onda do mar, onda do mar, não vamos naufragar”. Ideia de corpo único;
- Mestre sala e porta bandeira. O *Fantasma* fica em frente ao bando, e o *Maestro* toca seu pandeiro como se enfeitiçasse o fantasma, que gira como porta-bandeira com o estandarte do grupo *NAU da Liberdade*. O *Pirata* coordena uma mudança de ritmo da música muda para um samba e então todos cantam: “Onda do mar, onda do mar, vamos navegar, vamos navegar”. É o início da travessia;
- Roda dos guerreiros: Quando os guerreiros chegam à ilha, realizam este ritual de consagração do bando. A cena é uma sequência de movimentos em roda, em que cada um dos participantes do grupo criou um dos movimentos. Passa pelos elementos da natureza e a preparação

dos guerreiros, acabando em posição de arqueiro. O tambor toca e todos lançam suas flechas (imaginárias) no público;

- Jangada: É a hora de garantir a alimentação do bando. A rede de pesca é aberta e cada um pega uma ponta dela, cantando em círculo: “Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar, meu bem querer/Se deus quiser quando eu voltar do mar/um peixe bom eu vou trazer/ meus companheiros também vão voltar/ E a Deus do céu vamos agradecer”; Então só as mulheres cantam: “Adeus, adeus/Pescador não se esqueça de mim/ Vou rezar pra ter bom tempo meu nego/prá não ter tempo ruim/Vou fazer sua caminha macia/perfumada de alecrim”. Todos entram na rede e repetem a primeira estrofe. Só o *Pescador* fica de fora. Quando a música acaba ele puxa a rede como em um arrastão;
- Tiro: Levantam-se os Cantores de Ópera vão até a boca de cena *Voz de Trovão* e o *Cantor de Ópera* começam a discursar, em um duelo de protagonistas. *Voz de trovão* traduz as falas do *Cantor*. No canto da cena, a *Feiticeira de Negro* influencia o *Escrivão* a dar um tiro no *Cantor* que cai no chão. Todos vão até ele pensando que está morto, mas era só uma brincadeira e ele levanta dando um susto em todos;
- Duelo de Cantores: Na trilha sonora “*La Donne è Mobbille*” de Giuseppe Verdi. Os cantores de ópera fazem uma dublagem – duelo, em que por vezes são generosos um com o outro e, por vezes competem. Ao final, cena se esvazia;
- O Barqueiro: O *Barqueiro* entra em cena com seu remo, executando sua partitura corporal parafuseada ocupando todo o espaço até manter-se no fundo da cena. Entra a *Trabalhadora* (que também faz uma das sereias) e conta para o *Escrivão* a história de *Zenaide* (que também faz uma das sereias). “*Zenaide* era uma moradora do HPSP que se banhava nua toda vez que chovia, não adiantava dizer – sai daí *Zenaide*, a água está fria – ela nem ouvia. Parecia que queria lavar a própria alma”. Enquanto isso, O *Barqueiro* foi buscar *Zenaide* fora de cena, ela entra cantando “Chuva, cai sobre mim, venha lavar essa dor que brota em mim”. Cria-se uma paisagem sonora composta com as falas da *Trabalhadora* e o canto-lamento de *Zenaide*. O *Barqueiro* conduz *Zenaide* para fora de cena;

- Vinheta de Transição: O Pirata canta “Oh chuva, eu peço que caia devagar/Só molhe esse povo de alegria/para nunca mais chorar”;
- Dança do *Conde de Negro*: O *Conde* tira a *Feiticeira* para dançar, eles atravessam a cena, sob o olhar de todos os outros, que estão no fundo da cena. Alguns pares se formam, mas *Netuno*, *Barqueiro*, *Fantasma*, não têm pares;
- Canto das Sereias. Antes de acabar a dança entre o Conde e a Feiticeira ouve-se o canto das Sereias. Todos tapam os ouvidos e saem de cena, pois sabem que se prestarem atenção neste canto serão enfeitiçados e levados para o fundo do mar. Elas tentam seduzir o escrivão, que não as escuta, logo não cai em sua armadilha. Então buscam o Maestro Marinheiro, que facilmente se deixa seduzir, por causa de seu ouvido musical;
- Marinheiro só. O Fantasma e a Sereia-Zenaide puxam a música e todos cantam e dançam juntos. “Olha eu não sou daqui/Marinheiro só/ Eu não tenho amor/Marinheiro só/Eu vim da Bahia/ Marinheiro só/ De são Salvador/ Marinheiro/ Oh Marinheiro, Marinheiro/ Marinheiro só/ Quem te ensinou a nadar?/ Marinheiro só/Ou foi o tombo do navio/Marinheiro só/Ou foi o balaço do mar/Marinheiro só/Lá vem, lá vem/Marinheiro só. Como ele vem faceiro/Marinheiro só/ Todo de branco/Marinheiro só/ Com seu bonezinho/ Marinheiro só/ Foi, foi, Marinheiro, foi o balaço do mar;
- Fim: Retorno às águas. É chegado o fim da jornada. Entre o mundo dos mortos e dos vivos, do sonho e do real, do ritual e do ensaiado. Todos caem no chão, como se voltassem ao mar de onde foram forjados os atores.



## CONSTRUÇÃO DO DIÁRIO DE BORDO

### **Hipertexto:**

*Ditirambo, Ditirambo  
 Dionísos não me deixa dormir,  
 Ele me quer enlouquecer  
 Ó Dionísos o que posso fazer?  
 Dionísos me quer dançando  
 Dionísos me quer cantando  
 Ele me quer Dionisando.  
 Nos quer agitando as memórias e tradições  
 Nos quer celebrando a vida sempre a renascer  
 Sempre a renascer  
 Ditirambo, Ditirambo  
 Dionísos nasceu de um raio  
 e caiu na dança de onde eu não saio  
 Dionísos deus dialético  
 Vida e Morte  
 Ressureição  
 Brômio Baco Rumor  
 Vinho e Teatro  
 Liberação  
 Dionísos requebra sua razão  
 E faz acender a sua paixão  
 Pisando o Vinho dessa Nação  
 Pisando o Vinho Dessa Nação  
 Ditirambo, Ditirambo*

### **Teatro cura?**

Em julho de 2014, o grupo Nau da Liberdade ancorou no Instituto Nise da Silveira (nome do antigo Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro) na cidade do Rio de Janeiro para uma vivência de uma semana no Hotel da Loucura. Trata-se de uma ocupação artística que permanece dois anos em um andar, antiga enfermaria psiquiátrica, em um dos hospitais psiquiátricos mais antigos do país. Lá se encontram diversos coletivos de arte, e a contrapartida por hospedar-se no hotel, é contribuir com alguma criação artística. O grupo residente é o Teatro de DioNises, formado por trabalhadores e usuários e coordenado pelo médico Vítor Pordeus. Havíamos recebido eles em Porto Alegre durante a Semana de Luta Antimanicomial, cuja data de comemoração é no dia 18 de maio, e continuamos o intercâmbio indo até eles.

A ideia dele é que o grupo funcione, nas palavras de seu fundador, como um espaço de cura através do teatro. Pordeus criou o método, baseado no trabalho da psiquiatra Nise da Silveira. Depois de ser presa e torturada no governo Vargas, Nise

foi trabalhar no Engenho de Dentro e decidiu que os internos não poderiam ser tratados como ela foi pelos torturadores: tornou-se uma das pioneiras na aplicação da arte ao tratamento psiquiátrico. Ele defende que toda vez que alguém experimenta alegria e prazer, sua mente está em expansão. Desta maneira, uma pessoa isolada socialmente, presa dentro de casa, tratada como inferior ou incompetente, não terá cura. No sentido inverso ao tratamento feito exclusivamente com medicamentos, ele prescreve afeto, alegria, criatividade.

O grupo está montando a peça *Hamlet*, um clássico de Willian Shakespeare, em uma versão carioca, fragmentada, cheia de improvisos e na rua. Acreditam que esta montagem é *Loucura sim, mas tem seu método*. Há através da música, da dança, da roda, da ciranda uma ideia de resgate do ritual dionisíaco que seria capaz de curar a sociedade atual. Afinal, dentro da concepção adotada pelo grupo, apoiada em diversos pensadores do teatro e da Educação Popular a doença da contemporaneidade seria a doença da cultura.

Seria necessário e possível tentar resgatar as origens do teatro grego enquanto celebração dionisíaca, resgatando seu aspecto mitológico, sua característica da celebração, sua consagração enquanto obra de arte social? Para que possamos nos inclinar sobre esta questão de extrema relevância, já que estamos pensando na intercessão entre teatro e Saúde Mental, vejamos algumas pinceladas da história do teatro segundo nossa tradição ocidental olhando para a arte instituída e os momentos em que emergem TAZ.

Aquilo que identificamos como sendo as raízes do teatro está ligado aos rituais dos povos primitivos em que o xamã, portador da voz dos deuses, realizava pantomimas (imitação com o corpo). Nesta transformação do corpo em outra pessoa, animal, objeto, elementos da natureza, a vida é colocada em observação, ora buscando rerepresentar algo que aconteceu, ora colocando as leis que governam a vida cotidiana em suspenso. O ato do ator, do atuator, do ator-narrador é sempre um ato político, pois através de um discurso-corpo, conta algo a alguém, cria novos possíveis, outras realidades e porque causa *trans-forma-ções*.

O teatro, tal qual conhecemos hoje, surgiu a partir dos *ditirambos*, rituais em homenagem a Dionísio, deus do vinho, da fertilidade, da vegetação e da criação. Desta maneira, ao reverenciar um Deus que, dentro da concepção da religião da

época, admitia vários deuses que não se situavam em um plano moral superior ao dos humanos, o teatro é visto como um movimento ritual de autoria coletiva, inerente a um bando, de onde nasce a noção de coro. É, portanto, uma obra de arte social, forma de comunicação entre seres humanos através de expressões individuais e coletivas

O primeiro ator de que temos notícias na história do teatro ocidental é Téspis, que, durante um ditirambo, destaca-se do bando, coloca-se sobre um estrado e faz uma cena individual. A partir deste jogo entre atores e coro é que passamos, na cultura ocidental, a compreender a arte teatral segundo três modalidades: tragédia, comédia e sátira. Através das dionisíacas - festivais de teatro que tiveram seu auge no século V a.C - consagraram-se Ésquilo, Sófocles e Eurípedes como autores expoentes das tragédias e Aristófanes na comédia (BERTHOLD, 2001). O protagonista, introduzido por Téspis, permitiu o diálogo entre ator e coro e depois, o coro foi perdendo sua função principal no desenvolvimento da tragédia, crescendo, por outro lado, a importância dos atores.

A primeira obra de teoria do teatro de que se tem notícia, e de incontestável importância ainda hoje, é a *Poética*<sup>32</sup> (ARISTÓTOLES, 1996) em que, ao analisar a tragédia, a comédia e a epopeia, o autor observa as regras formais para a beleza da tragédia. Dentre estas regras, as unidades de tempo (uma revolução solar), de espaço (geralmente um templo, praça ou castelo) e de ação (única unidade que ele realmente insiste que deve existir e que está relacionada ao desenvolvimento da fábula), e as noções de mimese<sup>33</sup>, drama<sup>34</sup> catarse<sup>35</sup>, são as principais. É a partir do uso destes elementos que a arte teatral, ao longo dos tempos, tentará atualizá-lo, confrontá-lo, e, sempre, discuti-lo.

---

<sup>32</sup> É importante salientar que o que conhecemos hoje como sendo a obra de Aristóteles, é, na verdade, fruto de traduções de trechos de sua obra, realizadas já no período cristão e que tal tradução, realizada por padres, corresponde ao pensamento atravessado pela religião católica.

<sup>33</sup> Segundo Aristóteles (1996), poesia (teatro) é *mimesis* (imitação). A imitação, no entanto, não é uma simples rerepresentação do real. Ainda que o tema da fábula seja constituído de fatos reais, o poeta não é menos criador, já que sua obra “não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (p. 39).

<sup>34</sup> Aristóteles (1996) sugere o conceito de drama pelo fato de os atores imitarem agentes (*dróntas*), em sua definição, a comédia, a tragédia e a epopeia são consideradas dramas, pois imitam aqueles que agem.

<sup>35</sup> É na tragédia que Aristóteles (1996) percebe uma função terapêutica das mais interessantes: a catarse (*kathársis*) isto é, a purificação da *psyché*: “É, pois a tragédia a imitação de uma ação de caráter elevado [...] que se efetua não por narrativa, mas mediante atores que suscitando *terror* e  *piedade*, tem por efeito a purificação dessas emoções” (p. 36, grifos do autor).

Segundo Aristóteles (1996), o conceito de drama está relacionado ao de poesia séria, isto é, que trata de assuntos relevantes e de modo refletido. Ele destaca a tragédia e, dentre as tragédias, *Édipo Rei*, de Sófocles (2001) é a sua preferida. A comédia, segundo sua definição, é a imitação de pessoas inferiores, sendo o cômico uma espécie de “feio” (a que se opõe a tragédia, uma espécie de belo), tanto que os comediantes e sátiros foram, por vezes, expulsos das cidades. A sátira, segundo Berthold (2001), era a mais difícil tarefa do decoro, pois uniu-se à tragédia, atreveu-se a zombar dos sentimentos sublimes, dando-lhes um estilo grotesco. As sátiras e as comédias integravam as dionisiacas, mas a tragédia era o ápice do festival.

Os termos catarse e purificação são importantes pontos de discussão em algumas teorias de atuação ao longo da história, e, principalmente, para aqueles que usam o drama com finalidades terapêuticas, como o psicodrama, por exemplo. No entanto, não sabemos se a catarse, como purgação ou purificação das emoções, tem sua origem ligada à moralização ou à psicologia dos indivíduos. O que Aristóteles (1996) deixa claro é que a catarse está ligada ao prazer. Não a todo e qualquer prazer, mas àquele fruto da ação dramática.

Uma interpretação comum deste termo aponta para o fato de *kathársis* ser um termo médico grego e sugere que, em resposta a Platão, Aristóteles sustenta que a tragédia não encoraja as paixões, mas na verdade, livra delas o espectador. Assim, a tragédia atua à maneira da medicina homeopática, tratando os distúrbios pela administração de doses atenuadas de agentes similares – no caso, a piedade e o terror. [...] A visão alternativa popular lê *kathársis* como um termo moral e não médico, como purificação e não como eliminação ou purgação. (CARLSON, 1995, p. 16)

Gostaria ainda de chamar a atenção para uma importante figura da tragédia grega, figura central neste processo de purificação ou purgação das emoções: o herói trágico. Em *Édipo* (Sófocles, 2001), por exemplo, o personagem consulta o Oráculo de Delfos, que prevê que ele irá se apaixonar pela própria mãe e matar o pai. Como não sabia que era adotado, trava uma *peripécia* (reviravolta das ações em sentido contrário) que é tentar fugir de seu destino. O clímax desta tragédia acontece no *reconhecimento* (passagem do desconhecido ao conhecido, quando a verdade vem à tona), em que Édipo descobre que matou seu pai e se apaixonou por sua mãe. Esta é sua *hamartia* (o erro de cálculo ou falha trágica) e é neste aspecto,

que parece estar centrada a questão do sofrimento do herói. Então fura seus próprios olhos, em uma autocondenação a vagar, cego, pelo resto de sua vida.

O herói trágico é apresentado, segundo a mitologia grega, como alguém que tenta contrariar seu destino. É por isso que vive as feridas da existência, segundo a qual, se soubesse das dores, preferia não ter nascido (ZORDAN, 2010). Ele nos é apresentado como um ser superior, resultado de uma *hibris*, união entre um ser divino e um ser humano, o que é uma violação da lei natural das coisas e, isto, caracteriza os seres superiores, os heróis e aristocratas, mas é também a origem da desgraça do herói: tentar contrariar aquilo que foi profetizado pelo Oráculo.

Sua falha se dá por suas próprias ações por se considerar igual aos deuses, ou até melhor que eles. Ignora as advertências sensatas ou desafia os códigos morais locais, achando que está acima das leis divinas e humanas. Essa soberba é fatal e, acaba, de maneira inevitável, por desencadear a chamada *nemesis*, nome original de uma força de retribuição, cujo trabalho era reequilibrar as coisas, por meio da destruição do herói trágico (VOGLER, 2006). Notemos, portanto, que, ao contrário do que costumamos chamar atualmente, no senso comum, como tragédia, esta traz consigo uma ideia de certo retorno à ordem, que se dá através da destruição do herói.

A figura do herói atravessa os tempos. Na Idade Média, por exemplo, em que o drama era tido como forma de instrução moral, sendo utilizado a fim de pregar os valores cristãos. O sentido do trágico, nesta época, tem a ver com a ideia de demonstrar, a partir do drama, as diferenças entre a virtude e o vício, uma interpretação errônea de Aristóteles, dentro da questão máxima do cristianismo: a culpa (CARLSON, 1995).

Cabe lembrar que o teatro, durante grande parte da Santa Inquisição, foi proibido de “imitar” as ações humanas, só podendo ser realizada a imitação das paixões de Cristo e no espaço da igreja (portanto, o teatro na *polis* perde totalmente seu sentido, sem deixar de ter uma função social, que, nesse período, obedece à ética dominante). A imitação possui sempre um componente de variação, imprimindo, portanto, criação. Dentro da lógica vigente na época, somente Deus poderia ser criador.

Aos atores que insistiam em fazer teatro laico na clandestinidade, não restava alternativa senão vagar como mambembes, apresentando-se em feiras e, frequentemente, tendo que fugir das cidades. Esta condição de existência nômade,

que assim como aparecia, tinha que desaparecer, é o que permitia que tais manifestações artísticas pudessem fazer crítica ao que estava sendo imposto como fazer teatral dentro da moral vigente.

É no Renascimento, com a conversão ideológica da perspectiva da teologia para a perspectiva da ciência, calcada nos fundamentos racionalistas de Descartes, que a ideia de que as emoções necessitavam ser controladas toma força, assim como a visão cientificista que pretensamente procura ditar a verdade sobre os modos de viver. A medicina começa a se apartar da religião, passando a descrever, explicar e controlar o comportamento humano, muitas vezes criando um novo vocabulário (agora médico) para as explicações religiosas (SZASZ, 1971).

A partir das interpretações medievais e renascentistas atravessadas pelos conceitos filosóficos e religiosos, que desde a Grécia Antiga estiveram ligados à arte, é que as lições morais serão constantemente atualizadas pelos dramaturgos, preocupados menos com a estética e mais com a “mensagem” (CARLSON, 1995). Os neoclássicos da Renascença utilizaram suas interpretações da *poética* e das tragédias gregas a fim de produzir certo “adestramento” intelectual do público, ou seja, Dionísio sai de vez da cena para a entrada do ideal científico que tenta ocupar o lugar do ideal religioso. Com a redescoberta da *Poética* de Aristóteles (1996) traduzida por religiosos, o teatro também é utilizado com fins educativos, sendo o prazer e a purgação, meios de alcançar a instrução moral. Carlson (1995) exemplifica como isto acontecia:

[...] a imitação e o *elogio* dos homens virtuosos incitam à virtude; a repressão e a condenação dos viciosos reprimem o vício. Assim as finalidades retóricas sobrepõe-se às finalidades estéticas de Aristóteles; o público deve, em primeiro lugar, tirar não o *prazer* da unidade e das qualidades formais da obra, mas sim a instrução moral dos vários elementos didáticos. O enredo e os caracteres são, sobretudo, as ações ou traços pessoais que levam a virtude ou ao vício, e, portanto à felicidade ou à desgraça. (p. 36, grifo nosso)

No século XIX, com o romantismo de Goethe e Wagner, a arte ganha o sentido de idealização e revelação do universal, em que o conceito de drama é tido como vida idealizada e verdade revelada (CARLSON, 1995). O teatro passa a ser utilizado com finalidades ascéticas, com o objetivo de introjetar no homem o sentimento de culpa. Portanto, através de um investimento moral, distancia-se cada vez mais do teor mitológico que teve na Grécia Antiga em que foi concebido

enquanto valor estético que afirmava a beleza enquanto criação (ZORDAN, 2010). O destino do herói aparece como força de justiça, penetrando no reino ético, afirmando as separações homem-natureza, individual-coletivo, corpo-intelecto. O asceta vive então o suplício que é achar respostas fora do corpo, *lócus* de vida em si; pois o corpo não pode ser reduzido num sujeito em oposição aos objetos (ZORDAN, 2010). Afinal,

O prazer do corpo implica a mente, o intelecto e não sua separação, como se o corpo não implicasse a totalidade do ser. É isso mesmo: somente o corpo implica a totalidade do ser. Este passo é importante, porque historicamente em muitos pensadores houve a separação entre a razão e as sensações. Já os religiosos em geral postulam a separação do corpo, a sede das sensações, o lugar do pecado, daquilo a que chamam de alma, que seria a sede da inteligência, da pureza e da moralidade, mas que postula um deus para existir. [...] O corpo é a base material de tudo o que somos capazes e incapazes de pensar, fazer, sentir, desejar, fruir, amar, odiar, querer e não querer. (POMMER, 2013, p. 5)

O herói trágico na Grécia Clássica “ainda estava acorrentado a toda a sua sociedade, colocado contra o poder do destino” (CARLSON, 1995, p. 245) e seu sofrimento são compartilhados por outros, suscitando terror e piedade. Já o herói romântico é mais consciente da culpa, tida como pecado e menos de seu destino, pois sua dor é remorso. O herói se reconcilia com o divino, jamais como *amor fati*, a aceitação passional do destino que supera a escravidão da humanidade (ZORDAN, 2010). As tragédias míticas transformam-se em melodrama e, ao invés de terror e piedade, despertam pena. A ideia de protagonista é fortalecida junto à figura do “grande ator” que, segundo Nietzsche (1995), está longe de se colocar contra o mundo, já os artistas (bem como sua obra) não passam de bajuladores incapazes de representar e afirmar a falsidade, que exaltam pátria, propriedade, regras imputadas pelas instituições, normas que visam o bem de um reino.

No teatro melodramático do período romântico, que mais tarde irá se tornar realista, o corpo do ator passa a ser objeto comercial, separado de sua arte, um gênio a ser venerado, um ideal a ser alcançado, o homem que se supera. O corpo capitalizado do ator, ao mesmo tempo em que será transformado em objeto de comércio, será alvo de investimento de certa “cientificidade” que será responsável pelo início das investigações quanto às técnicas do trabalho de ator, que, cada vez mais, passará a ver o corpo como *instrumento* de trabalho. Dentre a pluralidade de linguagens e estilos que compõem a cena contemporânea, seja no teatro comercial,

performático, político, dança-teatro, etc., geralmente prevalece uma exigência, ainda que de maneira velada: corpos perfeitos, belos e/ou tecnicamente treinados são o ideal. Por isto, os corpos ideais, devem ser (ou aparentarem ser) saudáveis.

No século XVII, a classe burguesa europeia contemplava o drama burguês, que retratava as questões desta classe emergente. Com o Romantismo, o sentimentalismo que engendrou o drama burguês foi encontrando ressonâncias nas paixões individuais e coletivas, a partir do qual, de maneira crítica a este movimento artístico, criou-se o termo “drama estático”, em que a ação interior substitui a ação física, que é da ordem do real, objetiva. Mais tarde, em contravenção ao drama burguês e ao realismo, surgirá o teatro do absurdo, que, engendraria a *performance* ao estabelecer uma ruptura radical com as formas artísticas então vigentes (ALICE, 2010)

Na medida em que o teatro se institucionaliza enquanto obra acabada, em que um ator se destaca do bando (coro), diz as “verdades” para o povo e, sobretudo, quando passamos a consumir arte, diminui-se a noção de que o teatro expressa questões referentes às coletividades. Este teatro ritual, coletivo e que se apresenta como obra aberta, continua sendo buscado como forma de resposta a produção capitalista do espetáculo. É o teatro performativo, que só tem sentido com a completude lançada pelo público. A ideia de retorno a um teatro ritual como um decalque daquilo que se imagina que tenha sido o teatro durante seu início na Grécia, não faz sentido quando estamos inseridos em um Estado moderno. Portanto, quando remontamos os textos clássicos, eles funcionam como arquétipos, que, para terem sentido no tempo atual, precisam ser reinventados, apresentados no tempo do aqui/agora.

Hoje, além do teatro sagrado praticado nas igrejas, temos também o sagrado comercial, afirmador da linguagem televisiva representacional que coloca um herói e uma heroína com um poder de “salvação”, assim depositamos no herói televisivo nossas esperanças, ao invés de concebermos nossa vida como obra de arte, ao invés de nos assumirmos criadores. Há também sempre um vilão, para que possamos despejar nele nosso ódio; assim afirmamos uma lógica dualizada entre os bons e maus, sem a chance de entregarmos a multiplicidade. Variar é perigoso. Variar a estética pode ser revolucionário, ou ao menos, insurgente.



As manifestações teatrais que reproduzem esta linguagem de massa, televisiva, ou as que possuem um requinte estético refinado, com o qual o povo geralmente não se identifica, são as que possuem mais facilidade em receber apoio financeiro estatal. Enquanto que artistas independentes, com preocupações estéticas e críticas aos governos, têm maiores dificuldades em conseguir financiamentos. Seria esta uma forma de instituir a ética dominante atual? De investir em uma ascese em que a arte deve ser aquela patrocinada, com “grandes” atores, cenários e parafernália, como se estivesse próxima da perfeição, enquanto que a arte de rua, é ban(d)ida?

A cena contemporânea seria a cena em que buscamos um teatro total? Com o uso da música, da projeção visual, da plasticidade visual. Da desconstrução da linguagem narrativa? A cena contemporânea busca estabelecer conexões que se referem a um mecanismo de produção subjetiva e, para discutirmos essa questão, partimos da concepção de Guattari (1992) segundo a qual o modo de produção capitalista tem como alvo e matéria-prima a produção de um modo hegemônico de ser sujeito, um tipo de subjetividade que ele denominou capitalística, que tem alcance mundial. Trata-se de um modo específico de estar no mundo, de sentir, agir e pensar. Enfim, são esquemas de sensibilidade, corporeidade e de desejos, produzidos por fatores conscientes e inconscientes de ordem molar (relações culturais, familiares, econômicas etc), e de ordem molecular (mídia, música, espaço urbano, dentre outros)

A arte oficial, comercial, da contemporaneidade, bem como algumas práticas em Saúde Mental, configuram-se com verdadeiras reproduções de ideais ascéticos, a pretensão de verdade, enquanto produtores de subjetivação, contribuindo para processos de “paralisia social”. Ao mesmo tempo, é a partir deste modo de pensar saúde, arte e cidadania em separados, que a arte passa a ser um objeto, obra, produto. Não mais uma prática ritualística, conforme supomos que tenham sido as origens do teatro.

Em sua teoria sobre a Tragédia, Nietzsche concebe o coro como elemento fundador do fenômeno dramático. Partindo dos conceitos de vontade e representação, Nietzsche vincula o coro trágico ao elemento dionisíaco (a vontade) e a cena propriamente dita ao elemento apolíneo (a representação). O coro é, assim, o elemento que gera as imagens/representações: tudo o que se passa na cena seria, portanto, uma

projeção do coro. O que se vê em cena são seus sonhos – os deuses e os heróis – que nascem da “embriaguez”, do excesso de forças criativas. Em termos estéticos essa metamorfose nada mais é do que a transformação e inter-relação do elemento musical, dionisíaco e o elemento formal, imagético, apolíneo. (ALICE, 2010, p.54)

Segundo Cohen, a forma antecede o sentido, a organização narrativa organiza-se na sincronia – a geografia cênica - em detrimento do constructo histórico temporal de natureza diacrônica. O diretor é tido aqui como Encenador – orquestrador: O diretor, figura central durante muito tempo no teatro, é chamado agora de *encenador*, o olhar de “fora” do plano de criação e composição das cenas. O papel do dramaturgo, a autoria do texto anterior à criação, a que, durante muitos séculos, o teatro esteve submetido, também pode de diluir na cena contemporânea:

Ao encenador-orquestrador da polifonia cênica, na operação dos fluxos intersemióticos, de partituras de texto, imagem corporeidades e suportes – e não ao dramaturgo – cabe a guia da cena contemporânea (...). Privilegia-se, na nova cena, o criador – em presença – sua voz autoral, em que se acumulam as funções de direção, criação da textualização de processo e *linkage* da *mise-em-scène*. (COHEN, XVIII)

Desta maneira, o encenador não tem por função evidenciar o “congelamento da perfeição”, mas o mal delineado, o inacabado, a desestilização do texto clássico, introduzindo ações cotidianas. As encenações recorrem a tudo o que possa afastar da imitação, da representação e da interpretação, de maneira a causar estranhamentos, distanciamentos. Distanciando-se pela perspectiva não linear, a encenação aproxima o espectador, cuja percepção é condicionada pela rapidez, pela percepção múltipla, pelo recorte. (ALICE, 2010).

A *Cena Híbrida* é entendida como a conjunção de diversas linguagens artísticas, com o uso de projeções, músicas, textos etc. que irá ser ligado através da operação de *Leitmotiv*, do alemão, motivo condutor ou motivo de ligação. Técnica de composição introduzida por Richard Wagner em suas óperas constituindo-se em tema associado, no decurso de todo o drama musical, a uma personagem, uma situação, um sentimento, ou um objeto. Já em psicanálise *Leitmotiv* é entendido como causa conexiva psíquica, usualmente inconsciente, investigada pelo médico psicanalista como ligação de eventos em processos mentais, e, assim, utilizada interpretativamente, terapeuticamente.

A operação *mythos* vai dar corporeidade, mitificação e enlevo a criação espetacular. Estabelecendo arquês (referência aos arquétipos) de contorno, mitologias pessoais ao *performer*, o contato com o grande texto da cultura, inseminando memória e mito. A operação mitologizadora organiza o topos psíquico, sensório e paracongnitivo do espetáculo, criando planos de imanência. (COHEN, 2006 p. XXVIII)

Nietzsche e Artaud são dois pensadores que fundamentam essa ideia de retorno a um teatro ritual, dionisíaco. O primeiro fala sobre a arte romântica de seu tempo e da embriaguez necessária à produção artística, à tragédia, citando a embriaguez da excitação sexual bem como diversas outras, a exemplo do uso de narcóticos, das mudanças climáticas, das festas, das lutas pela liberdade.

Segundo Nietzsche (1985),

A fim de haver arte, para que exista um fazer e um olhar estético é indispensável uma condição fisiológica: a embriaguez. Primeiro, a embriaguez deve intensificar a excitabilidade de toda a máquina: antes a nenhuma arte se chega. Todos os tipos tão diversos de embriaguez são para isso idôneos: acima de tudo, o inebriamento da excitação sexual, a forma mais antiga e originária de embriaguez (p. 74).

Já Artaud, pai do Teatro da Crueldade, o teatro é alquimia e deve produzir ouro. Nesse fazer alquímico, a utilização de todos os elementos da terra e do corpo, como o gesto, o som, a palavra, o fogo, o grito, é fundamental, devendo ser uma manifestação do espírito, uma pureza absoluta e abstrata. (ALICE, 2010). Influenciada por estes dois pensadores é que a cena contemporânea emerge: Num questionamento ao próprio fazer teatral e, sobretudo, aos modos de viver em sociedade.

### **Hipertexto**

*O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?*

*Michel Foucault*

### **A Navegação como método**

*Não sou eu quem me navega  
Quem me navega é o mar  
É ele quem me carrega  
Como nem fosse levar  
(Timoneiro – Paulinho da Viola)*



Netuno  
Porto Alegre  
Foto: Fabrício Simões

Conjunção de várias linguagens, condensação de tempos, estilos de interpretação, *performance*, jogo. Aparece em cena um componente que é pensado, moldado, vivido, ensaiado, fisicalizado, que busca a precisão, e preza uma exigência estética e ética que pode espelhar, questionar, criticar as crises do nosso tempo atual e também um componente permeado ou entregue ao risco, ao ritual, ao tambor, ao improvisado, ao erro, ao impreciso. É uma NAU que navega na incerteza, na desconstrução do que é posto como verdade sem aportar na pretensão de cura. Ancora nas buscas:

- Busca por zonas de fronteira
- Busca por mapas abertos
- Busca por rizomas
- Busca por corporeidade
- Busca o jogo
- Busca o bando e o coletivo
- Busca por texto próprio e coletivo em detrimento a autoria do dramaturgo
- Busca por direção/produção de cenas de maneira coletiva e autogestionária, em detrimento a figura central do diretor.
- Não foge do conflito Dionísio e Apolo, utilizando o sistema binário e dialético, o grande dilema, para auxiliar na diluição da figura do diretor.

A centralidade no corpo do ator/*performer* da cena contemporânea acontece, mas de maneira diferente do método de fisicalização Grotowskiano. Se é no corpo individual que as ações físicas são criadas, onde brotaria a expressividade contemporânea, na navegação, o bando (coro) aqui tem voz maior, que busca superar a dicotomia individual x coletivo. Mas o bando não pode matar o indivíduo, a singularidade, a subjetividade de cada um.

O hibridismo é utilizado como característica. Aqui me aproprio do termo utilizado por COHEN, que se pronuncia quanto ao uso de várias linguagens artísticas sobrepostas. O hibridismo na NAU tem a ver com as diferentes linguagens teatrais utilizadas. É como se muitas linguagens estivessem coexistindo, em uma sobreposição de tempos.

Desta forma, assim como temos O Cantores de Ópera, que ao estilo do teatro romântico, há ideia de diálogo, autoria (ópera). Os personagens tem um momento de protagonismo, o fato de serem “atores-galãs” fora de cena, reforça a ideia de um teatro em do ator interpreta um tipo de personagem. Mas a cena traz uma ruptura ao romantismo ao desconstruir a linha narrativa, quando a “dificuldade” de linguagem, pela condição física real do ator é utilizada como material expressivo uma linguagem “absurda”.

O teatro do absurdo do qual Ionesco foi o maior representante, apresenta diversas recusas, dentre elas, recusa o realismo e o naturalismo, o psicologismo e a

causalidade e o texto exclusivamente literário (ALICE, 2010). É com este conceito que, a autora afirma que Cohen (2006) estabelece uma ligação com a *performance*, em “função da ruptura radical com as forma artísticas então presentes” (p.67). O absurdo triunfa com um mal-estar no mundo, que começou a ser perceptível na sociedade contemporânea.

O mal estar contemporâneo é retratado de outra forma na cena em que a *Trabalhadora* conta a história de Zenaide, através do uso de uma interpretação realista, utilizada como efeito de distanciamento (*verfremdungseffekte*), que quebra com a linearidade dramática que está instaurada momentaneamente. Bertold Brecht utilizava este efeito, para fins didáticos com o teatro, a exemplo da função educativa do teatro grego. Em oposição à noção de realismo romântico de sua época, ele acreditava que o realismo deveria ser político, tendo o artista, que ser um expositor, relações de poder, que no contexto da época de Brecht, estava relacionada ao contexto proletário x burguesia, comunismo x capitalismo.

Para ele o artista acompanhar o movimento do povo, avaliando sua posição no processo produtivo de seu tempo. Para ele, arte que se recusar a isso, perderá o contato com a vida, sendo uma mera repetição estéril das obras antigas (CARLSON, 1995), desta forma, o distanciamento torna-se uma forma de causar um estranhamento. Este estranhamento é causado por uma ruptura da ação, através da evocação de um discurso, de uma música, de uma surpresa que varie a narrativa, fazendo com o espectador tenha uma reflexão sobre a temática do espetáculo, com uma denuncia. Brecht acaba com a quarta parede imaginária que separa o palco e a plateia, o ator agora, deve ser relacionar com o público, de maneira surpreendente.

Ainda na cena híbrida da NAU, há a exploração do conteúdo mitológico, que aparece o conteúdo mitológico (em Netuno, nas sereias, no Odisseo, no Barqueiro) que exploram os arquétipos bem como os aspectos da cultura brasileira (Iemanjá, pescador, marinheiro só), o coro (roda dos guerreiros, músicas), o improvisado e o ensaiado. Elementos que aparecem e desaparecem, porque não se afirmam enquanto signo e significante. Mas como mapas abertos na criação dessas personas.

A diluição da ideia de construção de personagem acontece quando há a encenação de um eu próprio, afastando-se da incorporação de um outro. Buscamos dar preferência aos caracteres criativos, “autorreferentes e presentacionais”

(BONFITTO, 2006) da atuação, afastando-se das linhas representacionais, miméticas, dramáticas ou reprodutoras do real.

Há uma importante diferença conceitual entre os termos ator e atador. Utilizo aqui, muitas vezes, a palavra ator/atriz porque é mais comum já que escrevo desde o campo da Saúde Coletiva e por ser o mais utilizado pelos teóricos em teatro. No entanto, temos como ponto cardeal em nossa roda dos ventos metodológica, inseridos na contemporaneidade, a busca pelo atador/atadora, que *cria* o material expressivo que *compõe* uma peça. No trabalho do atador, geralmente imprime-se a concepção de criação coletiva do espetáculo. Todos que fazem parte do espetáculo são criadores de uma noção de dramaturgia do corpo atrelada à noção de corpo cênico como texto.

É um processo diferente de somente interpretar, ou decorar textos centrado exclusivamente na figura do diretor o trabalho de pesquisa cênica, concepção de cena, “marcação” do corpo do ator no espaço. Atuar é mais amplo, do que representar (re-apresentar, traz a ideia de mimese, imitação de algo que já foi feito, imagem ou texto pré concebido) ou do que interpretar (que está relacionado ao direcionamento subjetivo que o ator dá para um texto ou uma ação)

Há, ao que parece, uma brincadeira entre o eu (real) e o outro (o personagem, o ficcional). Ainda que se “brinque” de personagens, é com o objetivo de corporificação de outros sentidos, mas que ressalta características singulares das pessoas. Ao exacerbar as características que eram vistas como defeito no mundo dos normais, em cena, poderíamos considerar um requinte quase de crueldade, conforme propõe Artaud. Mostra-se que a “deficiência”, a “doença mental”, a rigidez corpórea, o cochicho em cena, a “desorganização” psíquica, são tão reais que interessam esteticamente como parte do aparato dionisíaco: O real é feito também de trevas. Estas trevas, em cena, se iluminam.

### ***Nau Zona Autônoma Temporária\_Bando de nômades em Desinstitucionalização***

A emergência da NAU enquanto TAZ consiste em tentar não meramente repetir o que está instituído enquanto arte e enquanto cuidado em saúde mental, mas produzir uma nova microdesinstitucionalização a cada dia. Não há a preocupação em reprodução de um método em teatro, mas uma invenção híbrida,

nômade, errante. Os tripulantes são nômades, por vezes a deriva, por vezes comandando lemes, atracando em portos inseguros.

Mantendo os laços do bando, mesmo com suas disputas, invejas, brigas, sumiços, atrasos, boicotes institucionais, medicamentosos, entre outros. A amizade, o vínculo, a afinidade em trabalhar com as diferenças, em produzir alteridade funciona como agregadora – facilitadora de processos de desinstitucionalização, de confiança, pertencimento, saída do lugar profissional, saída do lugar de usuário. Busca espaços de vizinhança, de apoio mútuo, de livre circulação. Busca ocupação de espaços de invisibilidade. A Nau é uma busca, mais do que uma resposta, nunca como uma fórmula.

Busca a música, o bando, a amizade, o fluxo das existências como princípio organizador – fios condutores com efeitos de cena, de produção de vida, como agregador de afetos. As inspirações mitológicas apresentam o herói como guerreiro, aquele que vive a ferida da existência como máquina de guerra que se opõe ao amortecimento da existência. A questão de presença e do desaparecimento é análoga a TAZ que se revela na medida em que a efemeridade em ser ator, criador de trabalho imaterial, em um mundo produtivista que exige materialidade. A presença do Estado – não oposição a ele, mas tomando de assalto por dentro.

Desinstitucionaliza a desinstitucionalização: A Reforma Psiquiátrica teve seu ponto de pico quando ousou conversar com a cidade, inserir aqueles que estavam “condenados” a não participar dela em processos de responsabilização de si e com a vizinhança, com seu dinheiro, com a vida. Foi retrocedida ficando ela mesma segregada a um debate apenas no campo da saúde (mental). Retrocede a um tempo passado cientificista, ainda que com novos métodos, como novas medicações.

Portanto a exigência de novos levantes, novas insurreições. Dentro do contexto das “biopolíticas públicas” que são instituídas através do exercício do estado governamentalizado a questão da Reforma Psiquiátrica e da Desinstitucionalização parece operar numa lógica oposta a ideia de garantia mínima dos direitos dos seres humanos de viverem livremente; máximo no governo (controle, coerção, repressão) das vidas. Tentar romper com a lógica da tutela, da punição, da culpa, da invalidez, da representação, da cena perfeitamente ensaiada e acabada.



O governo sobre as vidas destes tripulantes (quer usuários, quer trabalhadores, quer estudantes) tenta invadir o espaço do ensaio e da cena, através de notas fiscais, curatelas, memorandos, competições Mas o bando não deixa o barco afundar. O hibridismo é profissional, é cênico é existencial! É uma forma de nomadismo, é uma forma de desaparecimento. No movimento da existência nômade, percorrer diferentes trajetórias de construção de conhecimento e de produção do cuidado significa evitar ao máximo as forças de captura, as institucionalizações, as verdades absolutas, as obras prontas, acabadas e vendidas sob forma de produto. Sobretudo, nomadizar na NAU-TAZ é permitir-se a um errância produtora de novas subjetividades e estilísticas de existência.

O hibridismo não é uma fragmentação esvaziada de sentido, é uma fragmentação estratégica. A recusa pelas explicações de origem e pela linearidade de tempo cronológico, pelos fios condutores de espaço, pelos corpos perfeitos criadores de signos a serem decodificados. Não são signos a serem decodificados. São signos abertos. São mapas abertos. São Rizomas, intercessões, pontes, travessias nômade: o sentido se faz caminhando.

**Hipertexto:**

*Entre Artauds, Nietzsches (saúde!), Grotovskis, Brechts e Cohens penso que, talvez, navegar seja impreciso. Dissurtemos....pois a mim não me serve a pretensão de curar alguém. Prefiro o risco de viver por um triz. Talvez eu seja menos atriz e nenhum pouco proto-agonista, talvez porque nunca tive o desejo de seguir uma mede-sina qualquer, muito menos a pastoral. Talvez porque o erro e a inconstância inerentes aos seres humanos não devam ser aprisionados nem com o teatro, nem com a medicina, nem com a política, nem com a religião, nem com a filosofia. Talvez porque liberdade seja tão utópica quanto a anarquia, e é isso que me atrai. Talvez não caber na academia estando nela seja o maior trunfo. Pra que ter certezas se as fronteiras se movem como as bandeiras? Concluo que não concluirei nada, pois as respostas que se impõem a mim antes da pergunta só me fazem procurar o caminho inverso. E caminhar também é impreciso com meu bando!*  
(Texto publicado por mim no facebbok no dia 19 de agosto de 2014)



Agradecimentos.  
Porto Alegre.  
Foto: Fabrício Simões.

## REFERÊNCIAS

- ALICE, Tania. **Performance**. Ensaio desmontando os clássicos. Rio de Janeiro: Confraria dos Ventos, 2010.
- AMARANTE, Paulo. **Archivos de Saúde Mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.
- ANDRADE, Pedro Duarte. O que faz de uma obra um clássico?. Rio de Janeiro: **Revista Poiésis**, n. 11, p. 191-193, 2008.
- ARISTÓTELES. **A Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.
- BARBA, Eugênio. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BELLOC, Márcio Mariath. **Homem-sem-história**. A narrativa como criação de cidadania. Tese (Doutorado em Antropologia), Departamento de Antropologia, Filosofia e Serviço Social, Universitat Rovira i Virgili. Tarragona, 2010.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BEY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Editora Rizoma, 2011.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BONFITTO, Matteo. Do texto ao contexto. **Revista Humanidades**, Brasília, edição especial, n. 52, p. 45-52, Nov. 2006.
- BRASIL. **Clínica ampliada, equipe de referência e projeto terapêutico singular**. Textos Básicos de Saúde: Brasília, 2008.
- BRASIL. **Política do ministério da saúde para atenção integral a usuário de álcool e outras drogas**. Brasília, 2003.
- BRASIL. **Lei 10.216**. Brasília, DF de 6 de abril de 2001.
- \_\_\_\_\_. **Portaria nº 224**. Brasília, 29 de janeiro de 1992.
- \_\_\_\_\_. **Lei 8080**. Brasília, DF, 19 de setembro de 1990.
- \_\_\_\_\_. **Lei 8142**. Brasília, DF, 28 de dezembro de 1990.
- \_\_\_\_\_. **Constituição da República Federativa do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo S.A., MESP, 1988.
- CAIRUS, Henrique F. Ares, Águas e Lugares. In: RIBEIRO JR., Wilson A. **Textos Hipocráticos: o doente o médico e a doença**, Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005, p. 91-129.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Estudo Histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995.

CASTIEL, Luís David; Risco e hiperprevenção: o epidemiopoder e a promoção da saúde como prática biopolítica com formato religioso. In: NOGUEIRA, Roberto Passos (org.). **Determinação Social da Saúde e Reforma Sanitária**. Rio de Janeiro: Cebes, 2010.

CECCIM, Ricardo. Equipe de saúde: a perspectiva entre-disciplinar na produção dos atos terapêuticos. In: PINHEIRO, Roseni; MATTOS, Ruben Araújo de. **Cuidado: as fronteiras da integralidade**. Rio de Janeiro: Hucitec, 2004. p. 259-278.

COELHO, Plínio Augusto. **A História do Anarquismo**. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/89585/Historia%20do%20Anarquismo%20150dpi.pdf>. Acesso em 03.07.2014

COHEN, Renato. **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens: filosofia da diferença e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELEUZE, Gilles. Os Intercessores. **L'Autre Journal**, Entrevista a Antoine Dulare e Claire Parnet. Paris. 8 de outubro de 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Editora 34. São Paulo. 1995. Vol. 1.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Editora 34. São Paulo. 1996. Vol.2

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Editora 34. São Paulo. 1997. Vol 5.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

FAGUNDES, Sandra. **Águas da pedagogia da implicação: intercessões da educação para políticas públicas de saúde**. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal. 2010.

\_\_\_\_\_. **Os Anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva: 2005.

GUATTARI, F. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Revolução molecular.** pulsações políticas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HANDFORD, Martin. **Onde está Wally?** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KASTRUP, Virgínia. Arte, aprendizagem e invenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.1, p. 17-27, 2001

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANCETTI, Antônio. **Clínica peripatética.** São Paulo: Hucitec, 2008.

\_\_\_\_\_. Saúde Mental nas entranhas da metrópole. In: JATENE, A.D.; LANCETTI, A.; MATTOS, S.A.F. **Saúde loucura:** Saúde Mental e saúde família. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 11-52.

LANDAU, Tina and BOGART, Anne. **The Viewpoints book:** a practical guide to viewpoints and composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. **Le théâtre pós-dramatique.** Paris: L'Arche. 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LIPPI, Bruno Gonçalves; NEIRA, Marcos Garcia. **Tecendo a colcha de retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional.** Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012.

LISBOA, Nei. Berlim Bom Fim. In: **Carecas da Jamaica.** EMI, 1987.

MERHY, Emerson Elias. **Anormais do desejo: os novos não humanos?** Os sinais que vêm da vida cotidiana e da rua. Revista do conselho federal de psicologia. Drogas e Cidadania: em debate. Brasília, p. 9-18. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos.** Tradução de Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

PASSEGGI, M.C.; BARBOSA, T.M.N. (Orgs.) Narrativas de formação e saberes biográficos. São Paulo, v.06, p. 90-100. Paulus, Natal: EDUFRRN, 2008.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (orgs.). **Pistas sobre o método da cartografia.** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PEDROSO, Lucio Fernandes. **O bar como espaço de resistência e transgressão.** [s.d.].

PELBART, Peter Pál. **Esquizocenia.** [Apostila] Link para acesso digital e download do texto a partir do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUCSP. Disponível em:

<[http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Esquizocenia\\_peter%20pal%20p elbart.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Esquizocenia_peter%20pal%20p elbart.pdf)>. Acesso em: 07 jul. 2014.

PICASSO, Pablo. **O desejo pegado pelo Rabo**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

POMMER, Arnildo. **Estética**. Indaial: Editora Uniasselvi, 2013. Roteiro para DVD.

REPLICANTES. Choque. **O Futuro é Vortex**. 1983. 1 CD

RIO GRANDE DO SUL **Lei 9.716**. Porto Alegre, RS, de 07 de agosto de 1992.

ROLNICK, Suely. **Pensamento, corpo e devir**: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Cadernos de Subjetividade, São Paulo, v.1, n.2, p. 241-251. 1993.

SCHOLZE, Lia. **Narrativas de si e a estética da existência**. Jun. 2007. Disponível em: <<http://www.rbep.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/1172/1071>>. Acesso em: 26 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. Narrativas de si e a possibilidade de ressignificação da existência. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos** [online], v. 21. n.77, p. 61-72, [s.d.].

SILVEIRA, Ramiro. **Teatro Playground** – o jogo cênico na construção de um processo de ensaio. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2010.

SEIXAS, Raul. Sessão das dez. In: **A sociedade da Gran Ordem Cavernista apresenta: Sessão das dez**. CBS, 1971. 1 Disco Sonoro.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Domingos Paschoal Cegalla. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

SPINELLI, Miguel. **Questões Fundamentais de Filosofia Grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1979. SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais**. O fichário de Viola Spolin. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TEIXEIRA, Paulo César. **Esquina Maldita**. Porto Alegre: Libretos, [s.d.].

VOGLER, Christopher; **A Jornada do Escritor**. Tradução de Ana Maria Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.

ZORDAN, Paola. **Melodrama e ideal ascético**. Prolegômenos nietzschianos para pensar o mau gosto. **Palíndromo**, Teoria e História da Arte. Revista do PPGAV UDESC, Florianópolis, 2010.