



FERNANDA NOGUEIRA CAMPOS

Contribuições das Oficinas Terapêuticas de Teatro na Reabilitação Psicossocial
de Usuários de um CAPS de Uberlândia-MG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE PSICOLOGIA
2004

FERNANDA NOGUEIRA CAMPOS

**CONTRIBUIÇÕES DAS OFICINAS TERAPÊUTICAS DE TEATRO NA
REABILITAÇÃO PSICOSSOCIAL DE USUÁRIOS DE UM CAPS DE
UBERLÂNDIA-MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Aplicada da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Eixo da intersubjetividade e cultura

Orientador: Professor Dr. Cláudio Vital de Lima
Ferreira

UBERLÂNDIA-MG
2004



FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU - Setor de
Catalogação e Classificação - mg / 03/05

Campos, Fernanda Nogueira, 1977-
Contribuições das oficinas terapêuticas de
teatro na reabilita-
ção psicossocial de usuários de um CAPS
de Uberlândia-MG /
Fernanda Nogueira Campos. - Uberlândia,
2005.

146f. : il.

Orientador: Cláudio Vital de Lima Ferreira.

Dissertação (mestrado) - Universidade
Federal de Uberlân-
dia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia e teatro - Teses. 2. Psicoterapia de
grupo -

Teses. 3. Saúde mental - Teses. I. Ferreira,
Cláudio Vital de Lima. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Gra-
duação em Psicologia. III. Título.

CDU:

159.9:792 (043.3)

FERNANDA NOGUEIRA CAMPOS

**Contribuições das Oficinas Terapêuticas de Teatro na Reabilitação
Psicossocial de Usuários de um CAPS de Uberlândia-MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia Aplicada da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Eixo temático Psicologia da Intersubjetividade

Banca examinadora:
Uberlândia, 02 de fevereiro de 2005.

Prof. Dr. Cláudio Vital de Lima Ferreira

Profa. Dra. Toyoko Saeki

Profa. Dra. Maria Lúcia Castilho Romera

Aos meus filhos João Miguel e José
Fernando por serem minha oficina
da vida.

A João Carlos pelo companheirismo
nesta.

E aos meus pais Evandro e Darcy,
pelo estímulo e apoio.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Cláudio Vital, pela liberdade e atenção no meu processo de trabalho, permitindo-me vôos e aterrizações.

A Profa. Dra. Maria Lúcia Castilho Romera pela disponibilidade em apontar-me os melhores caminhos para o trajeto percorrido.

À Secretaria de Mestrado da FAPSI-UFU, em especial à Marineide, pela prestatividade exemplar.

Aos meus queridos estagiários Camila, Luciana, Zé Alberto, Cristiane, Andréa, Marcele e Moacir por serem construtores fiéis de um trabalho sério com as oficinas, e por fazerem parte deste trabalho.

Aos profissionais do CAPS, em especial à coordenadora Regina pela abertura amistosa ao trabalho e a psicóloga Nara, pela receptividade e criatividade.

Ao “Gestos: Grupo de Expressão”, ou seja, aos participantes das OTTs, pois sem eles este trabalho não faria sentido.

A graça nascimento por ter embarcado comigo nesta nau.

Ao “Grupo Trem Doido” por ter contribuído com as apresentações e divulgação do Gestos.

A Estação Cultura por ter oferecido seu excelente espaço para as apresentações.

Ao Prof. Dr. Luís Avelino e a Profa. Dra. Silvia Maria Cintra pelas contribuições e sugestões bibliográficas.

A futura Dra Maria Paula Panúncio Pinto pelo seu trabalho, suas palavras, sua amizade.

Aos amigos da clínica Oficina pela proximidade com minhas questões e estímulo constante, em especial a Aline Schwartz, pela paciência e apoio fraterno.

Aos PORACAUSOS pela espontaneidade e pelas rupturas.

A todos os meus colegas de mestrado, em especial a Maristela e Shnaider, pela colaboração em discussões e trocas importantes em todos os âmbitos.

Enfim, aos que estiveram próximos a mim durante este período tão intenso de minha vida, meus amigos, meus mestres, minha família.

Nesta pedra alguém sentou olhando o mar
O mar não parou para ser olhado
Foi mar pra tudo quanto é lado (PAULO LEMINSKI)

RESUMO:

A palavra latina “*oficina*” tem entre seus significados o de ser lugar onde se exerce um ofício ou onde se trabalham oficiais e aprendizes de alguma arte. Dentro da saúde mental esta prática toma novos sentidos, a oficina de teatro busca dar amplitude aos fazeres individuais criando um espaço de expressão que entremeia todas as artes. Trata-se de uma atividade de convivência peculiar, uma experiência aliada a recursos sadios que estimulam a catarse, a transformação e a autonomia oportunizando alternativas de reinteração além de encorajar o participante a elaborar vivências passadas. Este estudo discute dentro de sua intervenção no CAPS-oeste de Uberlândia, as contribuições das oficinas terapêuticas de teatro, analisando o discurso dos integrantes e a espontaneidade cênica de todos. O estudo contou com o método interpretativo da psicanálise com contribuições trazidas também pela Análise do Discurso. Conclui-se que as oficinas possibilitaram um espaço de comunicação, de criação, de auto-descoberta e de auto-superação, um espaço de constante produção de subjetividade.

Palavras-chave: Teatro - Saúde Mental - Oficinas Terapêuticas

ABSTRACT:

The latin word "officina" means a place where official people and apprentices of some work of art produces some artifact. Inside of the mental health its practical leads for new directions, the theater workshop proposes creating an expression activities in a space that links all the arts - an unique activity of personal relations, an experience with healthy resources that stimulate the transformation, the autonomy giving alternatives of participants reintegration and also the encouraging to elaborate bad experiences in the past. This study shows the contributions of the theatre workshop in the CAPS-oeste of Uberlândia, among the analyses of the participants' discourses and criativity encenation. The theater workshop helps to create a space of communication, criation, self-discovering and self-superation, a space of subjectivity continuous production.

Key words: theater – Health Mental – Therapeutic workshop

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: INTRODUZINDO, INTEGRANDO, INVENTANDO..	10
1.1. Teoria dos Campos, Teatro do Oprimido e Teatro Terapêutico.....	11
1.2. Oficina em Construção: o moto-contínuo.....	22
1.3. Pensando sobre o Discurso e o Sujeito na Instituição Saúde Mental.....	31
1.4. Reformar a casa: breve nota sobre a nova assistência.....	39
1.5. Uma experiência construída: a história das possibilidades.....	44
2. JUSTIFICATIVA.....	52
3. OBJETIVOS.....	53
4. METODOLOGIA: O OBJETO INVENTADO E INVENTIVO.....	54
4.1. Pesquisa Qualitativa.....	54
4.2. Criação e introdução da OTT	55
4.3. As Oficinas terapêuticas e as Oficinas Terapêuticas de Teatro (OTT).....	57
4.4. Os sujeitos	60
4.5. O método.....	61
4.6. Instrumentos.....	63
4.7. A instituição	63
4.8. Procedimentos e construção de dados.....	66
4.9. Retrospecto da construção do grupo.....	69
4.10. Cuidados Éticos.....	71
4.11. Sobre a Infra-Estrutura.....	72
4.12. Recursos humanos e materiais.....	73
5. RESULTADOS E DISCUSSÃO: A OFICINA EM CENA.....	74
5.1. A mosca e a sopa: quem se incomoda?.....	74
5.2. Nós: as palavras e seus destinos	85
5.3. GESTOS: Grupo de Expressão.....	91
5.4. Desconstrução: o olhar e seus destinos.....	94
5.5. O destino da diferença.....	103
5.6. De Improviso.....	107
5.7. Interpelados: com a boca na botija.....	113
5.8. Contribuições das oficinas: o moto-contínuo.....	118
6. CONCLUSÃO.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	132
APÊNDICES.....	13
7	
Apêndice A.....	137
Apêndice B.....	139
Apêndice C.....	142
ANEXOS.....	1
44	
ANEXO I.....	145

ANEXO	
II.....	146

1. INTRODUÇÃO: INTRODUZINDO, INTEGRANDO, INVENTANDO

Introduzir uma dissertação não é nada fácil, principalmente em um trabalho que para ser redigido precisa transformar emoção e experiência subjetiva em arte, a arte em idéias e estas por sua vez em linguagem escrita clara. Minha opção foi a de iniciar da teoria (o lido e escrito) para posteriormente apresentar-lhes a experiência (o vivido e sofrido). No caso deste caminho parecer, em alguns momentos, confuso para o leitor, recorram como a mim, a este poema de Paulo Leminski (1991):

nunca cometo o mesmo erro
 duas vezes
 já cometo duas três
 quatro cinco seis
 até esse erro aprender
 que só o erro tem vez¹

¹ Poema “Erra uma vez”, extraído do livro “La vie em close”, de Paulo Leminski, São Paulo: Brasiliense, 1991.

1.1. Teoria dos Campos, Teatro do Oprimido e Teatro Terapêutico

A construção das oficinas terapêuticas de teatro (OTTs) tem como alicerces três conhecimentos específicos: A “Teoria dos Campos” que se refere a releitura e rediscussão do método psicanalítico feita por Fábio Herrmann; O Teatro do Oprimido que se refere a um teatro transformador das relações de opressão individuais e grupais e tem como criador o teatrólogo Augusto Boal; e o Teatro Terapêutico que foi assim chamado o Teatro Espontâneo do pai do psicodrama, Moreno, e que no Brasil tem sido resgatado por autores como Moysés Aguiar.

A grande ligação entre esses três teóricos, é que todos dirigem o olhar para os seres humanos e seus feitos, individualmente ou em grupo, e discutem com maestria a existência de todos no mundo cotidiano. Os autores citados são também adeptos da arte da interpretação, cada qual a utiliza a seu modo, interpretar na psicanálise como forma de decifração de sentidos de um discurso fora do padrão estabelecido; interpretar no Teatro do Oprimido as idéias e histórias através da linguagem dramática; e interpretar no Teatro Espontâneo, re-significando de forma cênica as experiências do coletivo (as últimas duas formas de interpretação mencionadas se assemelham muito devido ao espaço do teatro que lhes é conferido).

Teoria dos Campos

A Teoria dos Campos é um resgate da psicanálise como método ou seja, Herrmann (1991) intenta combater a redução da psicanálise à sua teoria e à sua técnica psicoterapêutica, pois o método psicanalítico “nasceu com o destino de elucidar a psique humana, que se

manifesta na criação do sujeito e de sua realidade”(pág.12). O autor neste sentido expande a psicanálise, estendendo-a do consultório, onde ficou enclausurada equivocadamente, ao cotidiano (para tudo que é humano – pessoas, idéias, construções, coisas, ações, etc.).

Diante da discussão do cotidiano, Herrmann (1999) fala do *princípio do absurdo*, que é o contrário (ou avesso) de uma coisa, revelado após ter seu limite ultrapassado. O contrário, ou seja, o absurdo constitui a humanidade e seu mundo (esse que é produto do desejo humano). O autor fala da semelhança da psicanálise com o princípio do absurdo, visto que ela busca desvelar essas regras estranhas, que aparecem no avesso dos sintomas ou de uma fala despropositada, e fazer assim com que o homem reconcilie com seu próprio absurdo.

Uma definição importante da Teoria dos Campos, que inova a visão de inconsciente é o *inconsciente relativo*. Este inconsciente, não se refere a tudo que não é consciente, mas aquilo que não é consciente em uma dada relação e que pode aparecer através da ruptura de um campo através da interpretação. O *campo*, define Herrmann (1991) como sendo um sustentáculo, um delimitador daquilo que é dito, nas palavras do autor “O campo é tudo e nada na relação: é a ordem produtora de sentidos, mas não é qualquer sentido em particular...”(pág 105).

Herrmann (1999) fala de campos que mantêm relações sociais, crenças de populações e que dirigem comportamentos e atitudes de muitos (como os campos do *regime da moralidade*). Fala, sobretudo, daqueles campos que são dominantes na humanidade, e que rompê-los seria como tirar o tapete do mundo, ou desabar o céu sobre a terra, pois eles são campos que parecem muito naturais para o homem.

Por *ruptura de campo* se entende o rompimento dos sentidos de alguma coisa que está enquadrada pelo cotidiano (num campo), que uma vez interpretada, dando novos sentidos,

possibilita a entrada em um novo campo mais atuante (e creio que significativo) no momento. (HERRMANN, 1999).

Esses campos são múltiplos e conseqüentemente os inconscientes relativos também o são. Herrmann afirma que o contrário da interpretação é o inconsciente, sem a decifração permanece a charada, ou melhor, nada aparece. Rompido um campo que sustentava uma relação, através da decifração ou interpretação, é possível fazer o desenho deste, evidenciando suas regras constitutivas.

Como eu havia dito inicialmente, a retomada da psicanálise como método, convida aos psicanalistas a olharem sua *realidade*, que é a representação da *psique do real*. Ou seja, o solo de onde brotam os desejos humanos, ou pelo menos, o desejo é que se mostra quando tenta-se ir de encontro ao solo do real (seja analisando um indivíduo, uma obra, uma construção). Existem vários campos do *real*, e Herrmann (1999) afirma que:

“são conjuntos de regras muito estranhas, como as dos sonhos, ou as da psicopatologia. Prova disso é que a grande maioria das idéias malucas que nos ocorrem não são de invenção pessoal, são partilhadas com parcelas respeitáveis da população e vêm em modas”(pág 148)

Mas antes de nos gerar a sensação de total estranhamento, o autor nos lembra de uma aliada, a *rotina*, que são regras que reduzem toda essa produção de nossa absurdez na boa aparência do mundo e do humano (pelo menos temos convicção de uma realidade mais plausível), que permite o convívio de todos, mas o estranhamento ainda está presente (em alguns mais em outros menos), porque o real está refletido na mais inocente intervenção humana (num jardim por exemplo).

A Teoria dos Campos, não se resume, obviamente, a estes importantes conceitos que tentei esclarecer sucintamente, mas voltarei em alguns momentos a falar desses e espero que o leitor esteja familiarizado.

Teatro do Oprimido ou Arco Íris do Desejo

Devido às experiências de Boal com suas oficinas de Teatro do Oprimido, surgiu a necessidade de entender e expandir seu caráter terapêutico, criando assim o que chamou de “Arco Íris do Desejo”, onde as se pode ver suas cores, criar novas, recombina-las (BOAL, 1996). O autor fala que o “ser” vem a se tornar humano quando descobre o teatro, diz:

“Ele inventa a pintura porque antes inventou o teatro: viu-se vendo. Aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. E este espectador (*Spect-Ator*) é sujeito e não apenas objeto porque atua sobre o ator (é o ator, pode guiá-lo, modificá-lo) (BOAL, 1996, pág 27).

Este homem de teatro agora pode fazer uso da arte como sua aliada no constante autoconhecimento, e eu diria, no seu autodesbravamento².

De acordo com Boal (1996), esta versão terapêutica de Teatro do Oprimido, apresenta um conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que permitem sua execução. Essas técnicas vão se amparar em três hipóteses de “O tira na cabeça” (que trata-se de formas de projeção e introjeção de idéias e valores), são elas : a osmose, a metáxis e a indução analógica.

A *osmose* consiste no fenômeno a propagação de idéias valores e gostos através da sedução ou opressão, como por exemplo, minorias que tem preconceito com a própria raça. Este fenômeno pode ocorrer também no teatro burguês assim como ocorre geralmente nas

telenovelas, onde o espectador permanece imóvel (no aspecto de agente) às informações que lhe são perpassadas osmoticamente.

Fazendo uma interlocução com Herrmann (1999), este autor diz sobre fenômenos sociais, por exemplo a osmose, como sendo frutos de um regime de pensamento que ele chamou de moralidade. No regime da moralidade, que existe em obediência ao princípio do absurdo, acontecem radicalismos como o processo autoritário, onde a osmose pode ser vista como método de coerção e dominação dentro deste processo. De acordo com Herrmann no processo autoritário não existe “relação necessária entre o dito e o fato” (1999, p.138). Neste processo o uso da fala mantém e garante que os seus envolvidos se conformem com o a moralidade autoritária vigente, sem questioná-la.

Herrmann (1999) aponta também, a escolha da verdade conveniente, os acontecimentos estão desprovidos de verdades e lógicas e para estes, existem convicções que servem de disfarce das intenções da psique autoritária de se representar de alguma forma no mundo.

A proposta do teatro do oprimido é de romper com os campos que sustentam relações dentro destes regimes de pensamento autoritário. Ele busca a subversão daquilo ao invés da submissão. Subversão, ou um verso submerso, onde se mergulha para poder conhecê-lo e assim poder virá-lo do avesso (conhecer suas regras absurdas). Nas palavras de Boal (1996), “ninguém pode ser reduzido à condição de objeto absoluto. Assim, o opressor produz, no oprimido, dois tipos de relação: a submissão e a subversão. Todo oprimido é um subversivo submisso”(pág 55).

A segunda hipótese, a *metáxis*, se refere a simpatia que deve ocorrer entre o oprimido e a imagem teatral, visto que ela deve ser transubstanciada, ou seja, é preciso uma

² A palavra desbravar significa além de tirar a braveza, preparar as terras para cultura.

identificação com a imagem projetada pelo oprimido para que se construa uma imagem cênica estética. De acordo com Boal (1996) “se o oprimido artista for capaz de criar um mundo autônomo de imagens de sua própria realidade e de representar sua libertação na realidade dessas imagens, poderá extrapolar, em seguida, para sua própria vida, tudo o que tiver realizado na ficção”(pág 57). O psicodrama também apregoa a capacidade de transpor para a realidade a habilidade em papéis desenvolvidos no teatro.

Infelizmente, não concordo totalmente com a possibilidade de transposição da atividade artística para a realidade, mas concordo que no caso de um teatro pedagógico, em que o indivíduo está preparado para aprender com a situação dramática, isso ocorre naturalmente. Mas em um teatro que não se auto-intitula didático, o que ocorre é a representação do *real*, ou seja, o teatro já é uma realidade e por isso é uma construção do indivíduo, do grupo, do conjunto. Sendo o teatro construção humana, e acredito que riquíssima e diferenciada permitindo uma mudança no aspecto da rotina, é passível de observação e suas manifestações devem ser levadas em consideração.

A terceira e última hipótese proposta por Boal (1996), é a *indução analógica*, uma forma de gerar em todos a simpatia por uma história individual. Um indivíduo expõe a imagem de sua opressão, por exemplo, e espect-atores montam imagens análogas a sua, associa-se aqui todas as possibilidades à partir da história individual.

É à partir das hipóteses acima, que Boal vai trabalhar seu teatro, ele apresenta então vários modos, que digamos ser a metodologia do processo para possibilitar seu projeto de ruptura das opressões. Entre esses modos, posso citar alguns bastante utilizados nas OTTs, são: o modo “romper a opressão”, onde é solicitado ao artista que não vivencie a cena como ela aconteceu, mas como poderia ter acontecido e como queria que ela poderá ser no futuro; o modo “fórum relâmpago” onde é feita uma improvisação e os atores devem tomar o lugar do

oprimido para dar novos rumos à situação vivida; e o modo “representando para surdos” onde a cena tem que ser expressivamente clara para que se faça ser entendida sem palavras audíveis.

Boal (1996) traça um caminho para o ator que vai das técnicas prospectivas (de desenvolvimento humano – buscando reintegrar corpo, psique e social), passa pelas introspectivas (de cunho psicológico- buscando as emoções), para enfim alcançar êxito nas técnicas extrovertidas (exercícios e jogos que apresentam o ator hábil, um espetáculo por exemplo).

O *teatro fórum*, é uma especialidade de espetáculo do teatro do oprimido, que consiste na montagem cênica de um tema onde se pode identificar os aspectos de opressão. O público é aquecido com brincadeiras, com a apresentação, e também é convidado a entrar em cena e mudar a situação do oprimido. Cada cena refeita é discutida entre todos os presentes. Constata-se a semelhança com o Teatro Espontâneo, que permite também uma resignificação de conflitos, nas palavras de Aguiar (1988):

O teatro espontâneo seria espaço e a iniciativa que poderiam contribuir para se sair do impasse. Através da vivência do teatro seriam desvelados os verdadeiros conflitos, seriam liberadas as emoções encarceradas, seriam implodidos os ídolos dos preconceitos e das soluções prontas que não estão funcionando, seria acionada a criatividade coletiva assim como a responsabilidade comunitária.(pág 25)

Outra modalidade do Teatro do Oprimido é o *teatro do invisível*, que consiste em criar uma cena a partir do desejo de um protagonista, e improvisá-la no local em que ela deveria acontecer, sem que as pessoas presentes no local saibam que é uma cena. Como exemplo do teatro do invisível, poderia citar o filme “Os Idiotas”, de Lars Von Trier, onde jovens se comportam voluntariamente como deficientes mentais, e atuam também em ambientes

públicos, subvertendo as relações preconceituosas (e fica claro que a idéia parte de um desejo maior do líder-protagonista do grupo).

O Teatro do Oprimido em suma, é um teatro individual e social, assim como o Teatro Espontâneo, de ambos eu fico com aquilo que chamo de Teatro da Subversão³, que é um e é o outro, no entanto não procura explicar o humano através do teatro, mas olhar para o humano artista em cena e daí sim procurar conhecê-lo, como quem analisa uma obra de arte. Neste caminho faço o sentido contrário do psicodrama, levo a psicologia (junto dela, a psicanálise) para o teatro. A psicanálise assim vai ao teatro e se faz no palco, enquanto o psicodrama, trouxe o teatro para a área psicologia, passando a nomear e exemplificar conceitos sobre os constitutivos das relações sociais e do desenvolvimento do sujeito.

Teatro Terapêutico

Particularmente o psicodrama me atrai, mas não me conquista. Atrai porque fala de teatro, e teatro voltado para o cuidado de pessoas, e ainda inova buscando a subversão e a espontaneidade como enriquecedoras do mundo psíquico (grupal e individual). Deixa de me conquistar porque necessita teorizar sobre a pessoa a partir de elementos do teatro, e acaba se distanciando da essência artística do teatro e da complexidade do sujeito.

Assim as práticas e a idéia de um teatro que transforma, são pertinentes dentro da proposta do meu trabalho mas, de outras especificidades teóricas (como a matriz de identidade, técnicas para psicoterapia bi-pessoal, tele, etc.), prefiro não tratar.

Voltando ao Teatro Terapêutico, trata-se daquele teatro que se originou do trabalho pioneiro de J. L. Moreno, do qual o Psicodrama e o Teatro Espontâneo são matrizes. De

acordo com Aguiar (1991) o erro da evolução deste teatro designado como terapêutico foi diferenciá-lo em muitos aspectos do teatro tradicional, ignorando a natureza curativa do teatro por si mesmo. O autor fala do percurso histórico da encenação, na tragédia, nos rituais sagrados ou nos rituais de caça, enfim o poder inato de integração do teatro com as experiências profundas das realidades humanas.

Aguiar (1991) fala da catarse, e que o gozo e a descarga energética, por ela favorecido, não são validos como terapêuticos a partir do momento que não levam o indivíduo a se questionar, reagir aos seus opressores, a mudar efetivamente alguma coisa em sua vida. O autor está aqui falando da catarse aristotélica, ou seja, aquela em que a identificação do público com as emoções trágicas (medo e culpa, por exemplo) do ator, leva a platéia à purgação das mesmas emoções. No entanto, outras catarses já foram definidas, Moreno nos traz a Catarse de Integração e Boal a Catarse do Teatro do Oprimido.

A catarse de integração consiste na existência de um protagonista que fala por todo o grupo (atores, diretor, autor, espectadores), e que se permite ser perpassado por estes ao mesmo tempo em que, leva a estes a sua encenação, de forma a integrar-se com a coletividade, permitindo um orgasmo em conjunto (AGUIAR, 1988). De forma similar a catarse do teatro do oprimido, advém da integração do público com as personagens, não necessariamente com o protagonista, mas por quem falar em nome dele. Disse falar em nome dele, pois de acordo com Boal (1996), o espectador sabe que o outro fala em seu nome, mas não em seu lugar, pois se quiser pode entrar em cena, transpor, mudar, como também escolher não encenar. O autor diz que esta catarse tem uma voz mais ativa, e cria um novo tipo de espectador, “um espect-ator. Vejo e ajo” (1996, pág 19).

³ O nome que dou ao teatro que tenho tentado praticar, na saúde mental e fora dela.

No teatro proposto por Aguiar (1988), a integração com o todo se dá devido a existência de um co-inconsciente, identificado por Moreno como um conjunto de experiências subjetivas e caóticas, que fazem fundo a parede do cotidiano, e que são patrimônio da coletividade permitindo com que as experiências possam ser consideradas de todos.

Experiências passadas, por exemplo, são significativas quando estas são consideradas um incidente crítico, ou seja, um ponto de interferência que “simboliza todo o conjunto de forças sócio-afetivas que preside à estruturação da identidade” (AGUIAR, 1991, pág 21).

Identifico a interpretação no Teatro Terapêutico quando Aguiar (1991) fala que todo teatro é a repetição de uma experiência, e que o evento catártico possibilita a desalienação do indivíduo (ou dos indivíduos) através da re-significação dramática. Lembrei-me aqui de uma experiência que ilustra esta idéia. Certa vez em uma finalização de uma oficina de teatro propus um relaxamento, onde todos deitados e de olhos fechados deviam ouvir minhas palavras e buscarem ressonâncias em seu corpo. Falei algo parecido com “morte” e um paciente com comportamento bastante regredido, devido a seqüelas neurológicas conseqüentes de um acidente, teve uma ressonância interessante. O paciente começou a se lembrar de seu coma, e dizia “não conseguir abrir os olhos”, “Mãe!!!”, “Eu não estou morto”, e depois chorou por ter perdido parentes no mesmo acidente. Conduzi situação de forma a criar uma cena de aconchego para quando abrisse os olhos. Não sei ao certo se houve uma mudança efetiva para o quadro clínico do paciente, mas houve uma mudança para a relação que todo o grupo estabelecia com ele, ou seja, de uma relação ali-é-nada para outra mais humana.

Mas não só de eventos passados vive o drama, Aguiar (1991) diz que “O imaginário que se concretiza no contexto dramático está sempre e necessariamente impregnado do co-inconsciente...”(pág 22). O drama vive da criatividade, a do protagonista ou do coletivo, a do

presente ou do passado, não importa a origem, o importante é que fala de todos e por todos e que pode ser transformadora.

1.2. Oficinas em Construção: o moto-contínuo

nunca sei ao certo
se sou um menino de dúvidas
ou um homem de fé
certezas o vento leva
só dúvidas ficam de pé⁴

Agora, para falar de oficinas é preciso o tempo verbal presente, pois trata-se de uma idéia muito atual que vem se desenvolvendo nas atividades quotidianas. Atualmente o termo “oficina” é muito empregado e é possível afirmar que existe um modismo, afinal aplica-se “oficina” para muitos ramos de atividade profissional e de formas diferentes. Conhecemos as oficinas de dança, de arte, lugares com o nome “oficina” voltado para tratamentos ou para educação artística, oficinas em escolas básicas, oficina mecânica, oficina como mini-curso prático em congressos (os *Work Shops*), entre outras possíveis atribuições. O nome se popularizou e atualmente é este o nome que me permite dialogar com esta transdisciplinariedade que a própria palavra apresenta.

De acordo com Tenório (2001), as oficinas são atividades grupais com diferenciadas produções e práticas que foram criadas no âmbito da reforma psiquiátrica. Venâncio, Leal & Delgado apud Tenório, no I Congresso de Saúde Mental do Estado do Rio de Janeiro em 1997, trouxeram grande contribuição para se pensar as oficinas discriminando três sentidos dados ao termo:

(...) um grupo de trabalhos enfatiza como fundamental o fato de que a oficina seja um espaço de criação, sobretudo artística; um segundo grupo entende a oficina com espaço

⁴ Poema de Paulo Leminski do livro o “Ex-estranho”, da editora Iluminuras, São Paulo, 1996.

de realização de atividades “manuais e/ou mecânicas” cujo produto ou serviço possa ser oferecido ao coletivo como objeto de troca material, sendo o objetivo a capacidade relacional dos sujeitos envolvidos, materializada no poder contratual de vender/trocar/publicar o produto de seu trabalho ou o próprio trabalho; um terceiro entende que o propósito da oficina é produzir a interação entre pacientes, a sociabilidade e as relações interpessoais. 131p. et seq.

Em seqüência no mesmo capítulo, o autor salienta que essas três visões do dispositivo “oficinas”(que ele chama de oficina) são de extrema importância no âmbito do atendimento na saúde mental, pois o primeiro como espaço de criação é em si terapêutico, o segundo permite a valoração do produto, as trocas sociais, e a possibilidade de renda, e o último visa o resgate social e a cidadania. Ora, ao meu ver, interessante seria poder aliar todos esses sentidos e tê-los como objetivos em uma ação: aprender o ofício; produzi-lo, dar preço, mostrar, trocar; e dentro do grupo compartilhar e ter uma identidade de sujeito criador.

As oficinas tornaram-se, em muitos fazeres o próprio ofício, não um ofício de onde se espera gerar renda, mas o fazer em si de uma atividade de convivência, prazerosa, peculiar, uma vivência terapêutica aliada a recursos sadios que estimulam a catarse, a transformação e a autonomia. Esta minha maneira de pensar coaduna com a de Tenório (2001), pois especificamente quando se refere às oficinas de teatro, ele diz que seu sentido está no próprio fazer, contando um caso onde, em um exercício de encenação do delírio da paciente, esta passou longo período sem o sintoma, atribuindo o fato ao teatro. O mesmo autor ainda faz uma série de diferenciações notando que cada oficina tem um caráter diferenciado, ou seja, é única. Assim as oficinas de beleza, as de bordado, as de literatura, as de culinária, todas acabam criando as próprias características, seus objetivos, de acordo também com a necessidade institucional.

Neste mesmo caminho, Lélis e Romera (1997) vieram a contribuir belamente com a definição de oficinas, ao lembrarem que a vida é o próprio ofício, onde se constrói, desconstrói e reconstrói. Nas palavras das autoras:

Nossas Oficinas talvez sejam, simplesmente, novas maneiras de se tratar antigas questões. Tentamos reinventar o encontro e o desencontro entre uma lógica da razão e uma da desrazão, entre uma lógica do que se espera e uma lógica da própria espera, entre uma lógica que deveria ser e uma daquilo que é ou pode ser. (1997, p. 41)

Percebo aqui como iniciam o parágrafo “Nossas Oficinas”, em concordância com minha afirmação de que cada oficina é uma construção de sua prática por seus praticantes-participantes.

Sobretudo que se tenha dito, as oficinas (que me atrevo sempre a escrever no plural quando se refere ao instrumento, ao dispositivo “oficinas”) são uma idéia de produção de um espaço, do espaço da oficina (que no singular é a idéia concretizada, a atividade ou/e o espaço do grupo em si). Este espaço subjetivo(“oficinas” que se instalam na realidade como “oficina”) quando ligado à arte, como é o caso das oficinas de teatro, gera uma possibilidade de expressão transformadora.

Oficina e Arte

A idéia de arte e atividade como dispositivo inovador na saúde mental, me leva a recordar necessariamente do trabalho de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, chamado Pedro II (atualmente Instituto Nise da Silveira) no Rio de Janeiro. Na Seção de Terapêutica Ocupacional, levava os internos ao encontro com as artes plásticas, como define a pioneira Nise (1980, p.21) a prática “seria entendida num largo sentido, não visaria à produção de utilidades para o hospital, mas teria por meta encontrar atividades que servissem de meios individualizados de expressão”.

Frayze-Pereira (2003) em um artigo onde discute a importância do trabalho de Nise, falou sobre o desenvolvimento da arte no período pós- guerra. Neste período, na Europa, se desenvolveu uma arte gestual que reagia ao materialismo crescente e a arte formalista que caracterizava a época. A arte chamada informal era uma reação a essa estética intelectualizada, geométrica

advinda das tendências cubistas. A arte informal tinha a proposta do acidente, da irreflexão, da arte por acontecimento, por acaso, com suas formas livres, sensíveis e improvisadas. Nas palavras do autor:

Essa arte nova, contemporânea, propunha um contato direto com o espectador seja no nível das sensações, seja no nível das emoções. O gesto espontâneo é considerado a expressão do ser primordial{...}. (2003, p.201)

Neste caminho Frayze-Pereira (2003) trouxe a discussão artística para a prática de Nise, sendo que seus pacientes tratavam-se de verdadeiros artistas espontâneos, sem técnicas, sem geometria, racionalidade, criadores de obras belas e que no plano da arte não se distinguiram dos ditos “normais”. O processo psíquico da criação existe para todos os artistas independente de sua psicopatologia.

Um dos objetivos das oficinas, e desta discussão, é provocar a reflexão sobre quem autoriza uma produção de ser chamada de arte ou de loucura; outro objetivo importante é o de incrementar a discussão sobre o improviso e a espontaneidade nas criações artísticas.

Vale recordar que Arthur Bispo do Rosário, que foi interno da Colônia Juliano Moreira durante anos, onde veio a falecer, deixou sua obra de grande apreciação pelo público contemporâneo, e esta era endereçada a Deus (o que é dado como delírio). Bispo acreditava-se o Messias que havia vindo a terra para apresentar a mesma aos Céus, sua crença patológica o levou a construir magníficas miniaturas, roupas, *panôs* e *assemblages* que ao invés de levadas a Deus teriam sido expostas (pois este é o sentido da palavra exposição) em diversos eventos nacionais e internacionais. Foi preciso um crítico para afirmar seu talento, sem isto, seu trabalho nada mais seria hoje do que lixos e sucatas transformados, artesanato sem maior valor. As palavras de Frayze-Pereira (2003), contemplam e finalizam a idéia desenvolvida:

E muito resumidamente, pode-se dizer que na moldura de uma exposição legitimada pela cultura, a "expressão marginal" certamente ganha o selo de "obra de arte". O marginal, o louco, o psiquiatrizado torna-se artista e aos olhos do espectador "gênio". E isto significa que na contemporaneidade o confronto entre a loucura e a arte é o de uma luta mortal. Como dizia Foucault (1972, p. 555): "o jogo entre elas é de vida e de morte". Nesse sentido, uma obra como a de Arthur Bispo do Rosário, por exemplo, ao ser posta sob os holofotes da publicidade numa exposição como a Bienal de Veneza, em 1995, sempre fica exposta aos riscos do silêncio, riscos que dependem da maneira como os espectadores e críticos vierem a se posicionar diante dessa obra, da maneira como vierem a percebê-la e a interpretá-la. Os reducionismos e as tomadas de partido estéticos ou culturais são os sinais mais óbvios de que os riscos de "condenação da loucura ao silêncio" (Foucault), mesmo no campo da arte, ainda estão presentes." (pág.105)

Espera-se que a arte das oficinas seja legitimada sim, mas primeiro por seus próprios produtores e se possível posteriormente, pelos seus apreciadores especialistas.

Não submeter a arte das oficinas, ou seja, os artistas, às exigências de produção capitalista da nossa atualidade, ou seja, o tempo de produção, os modismos, o destino das obras, entre outras regras, é compromisso dos profissionais que se propõem a implantar este dispositivo. De acordo com Rauter (2000), para trabalhar arte nas oficinas é importante questionar qual é o lugar do trabalho e da arte na contemporaneidade, quais são as condições de criação e produção do sujeito no cotidiano. A autora diz que para o animal humano é preciso uma constante recriação do tecido cultural, de construir mundos e crê que a humanidade mostra uma deficiência atual na recriação desse tecido, ou seja, a experiência subjetiva parece em extinção.

As oficinas de arte ganham aqui o mérito de serem além de terapêuticas (como podem ser também outras oficinas), serem um instrumento importante para a recriação do tecido cultural, da subjetivação.

Outra qualidade já constatada das oficinas terapêuticas de arte, é o espaço de comunicação que elas favorecem. Frayze-Pereira (2003), fala que a arte destrói a comunicação comum entre pacientes psiquiátricos e faz surgir uma nova comunicação.

Tenório (2001), acrescenta no mesmo sentido, dizendo que se na psicanálise o atendimento tradicional possibilita ao psicótico a tomada da palavra, na oficina o sujeito se apropria de uma outra linguagem.

A linguagem cênica se prontifica diante da possibilidade de comunicar, de forma diferente, coisas que fogem da lógica racional (por exemplo, no teatro, é possível interpretar a sensação de Alice – a do País das Maravilhas – crescendo e diminuindo de acordo com aquilo que prova).

O corpo físico e psíquico do ator precisa estar preparado para viabilizar a linguagem cênica.

Particularmente, o que busco a priori enquanto atriz é ter habilidade para absorver e discutir as sensações e características psíquicas de textos, idéias, personagens, a fim de poder levá-las a cabo, ou melhor, ao palco. Mas as questões que devem ser feitas no palco são as mesmas feitas na cena da vida quotidiana, ou seja, o ator-humano deve saber um pouco de si, para poder saber de sua personagem, e dela responder: quem é ela, o que ela quer, e o que querem dela?.

Concordo então com Boal (1996) quando diz que, para fazer teatro, precisa-se ressituar o ser humano em seu corpo, um corpo com cinco sentidos às vezes falidos por uma deficiência causada pela atrofia. Os olhos imersos na rotina privam-se de olhar tudo o que podem, os ouvidos ouvem o superficial, o olfato se restringe a fortes odores e resta pouco para o tato que esquece as próprias roupas do corpo e as toma como pele.

Não só para fazer teatro, é certo, que a banalização dos sentidos, das percepções, da não criatividade no quotidiano tem que ser combatida, a vida precisa ser viva. O lazer, as atividades artísticas, a análise, podem ser agentes de mudança de uma aparência de mesmice repetitiva que lançam o sujeito num vazio sem tréguas.

Falando em combate, Boal (1996) nos avisa que o ator é quem vai à toca do lobo buscar o humano desconhecido para cima do palco. O ator neste caso é o homem em trabalho cênico, mas posso dizer que o ator é o sujeito de suas ações no seu próprio cenário. O ator então é compreendido como o homem que está tentando responder às suas questões, olhando para a estranheza no mundo e em si mesmo. Esse é papel também do psicanalista, e a toca do lobo nada mais é que os inconscientes relativos.

Como o ator vai à toca do lobo? Creio que pelas rupturas de campos, possibilitada pela interpretação. Nesta empreitada, dispensado até o analista, o teatro e seu público são possíveis agentes de ruptura que favorecem o mergulho do ator.

O texto dramático, o parceiro de cena, o diretor, podem ser possibilidades para que esta ruptura ocorra. No caso de Boal, as possibilidades são muitas, o corpo do ator como é receptivo ao novo, é criativo, o teatro disponibiliza o corpo para a metamorfose e o ator para o novo.

Eis a metamorfose, que nas palavras de Aguiar (1988), é chamada de transformação, pois o teatro nos serve para reinventar expressões e para afirmar não a cura, e sim a abertura para a explosão criativa, para o fluxo da vida. Trata-se de um incremento qualitativo, e em sua atuação completa, de acordo com Martuscello (1993), o ator que interpreta obras de conteúdos profundamente humanos e transgressores torna-se um produtor de catarse de suas próprias emergências interiores.

As emergências mais visíveis para pessoas em sofrimento psíquico, são as de suportarem a realidade e de serem suportados pela mesma. Rauter (2000) enfatiza o quanto o trabalho e a arte devem funcionar como catalizadores da construção de territórios existenciais, ou seja, mundos onde usuários da saúde mental possam reconquistar ou conquistar seu cotidiano.

Sobre a utilização de textos dramáticos em oficinas de teatro, na proposta de Boal (1996) existe uma sobrevalorização da expressão teatral-corpo-cena frente a verbal-fala-escrita, a primeira não exclui a segunda mas, agir com base no verbo, acaba por restringir muito em relação ao corpo e seus sentidos.

No teatro proposto por Boal, a improvisação e a contextualização sobrepõem-se à obra teatral literária, mas este teatrólogo não desconsidera a fonte de riquezas psicológicas de uma grande obra, assim se exprime: “As grandes obras teatrais penetram diretamente no nosso inconsciente e com ela dialogam. Se ÉDIPO REI nos fascina não é porque estejamos interessados em nós mesmos e ÉDIPO fala de nós, fala por nós, fala em nós.” (1996, p. 29)

Ainda assim os textos literários podem ser fontes de estímulo a situações catárticas e até mesmo possuírem cunho informativo de forma a somar no grupo de oficinas, não podendo ser em nenhum momento subestimados.

A psicanálise pelo mesmo caminho valoriza e se encontra na produção literária, é o que Carmine Martuscello (1995) fez ao destrinchar a obra de Nelson Rodrigues e nos permitiu repensar a importância do texto dramático. O autor escreveu em um belo parágrafo mais um parecer sobre o poder catártico, desta vez do texto teatral:

A acuidade da psicanálise aplicada ao teatro de Nelson Rodrigues nos dá uma dimensão do poder de certos conteúdos mentais - como por exemplo, o Complexo de Édipo - de influir na criação artística e condicioná-la, fazendo do artista um produtor catártico de suas próprias urgências interiores (1995, p. 43).

A proposta da arte enquanto subversiva (na literatura, no teatro, na pintura, onde quer que esteja) está clara, ela é um fato histórico e seus produtores estão cientes disto, seria necessário para o universo da loucura também ampliar este espaço de enriquecimento do real. A loucura como fato histórico trouxe ganhos tamanhos para o mundo, embora o estranhamento ao louco se

diferenciou demasiadamente do estranhamento à arte por seu estatuto de consciência, aquela mesma atribuída aos homens gregos.

O caminho da margem, no sentido marginal, ao centro ou seu inverso não é o importante, e sim que a loucura possa ainda ter caminhos para distribuir suas formas grotescas, híbridas, esquisitas e seja aliada daqueles rebeldes, como foi de Artaud, que partem da própria estranheza para um reconhecimento e produção de uma existência menos inútil e adormecida.

Por isso apostei no teatro para fortalecer o momento pós-asilar (que está prometido), o mesmo **Teatro** que teria Touchard definido assim:

Sim, o teatro, eterno exorcista de demônios, que pacifica as paixões, que junta as solidões; o teatro que _exatamente porque torna o real mais verdadeiro que o real_ faz de nossos mais vagos sonhos, de nossas mais difusas aspirações, de nossas mais inconscientes necessidades, não mais testemunhos de impotência ou de fugas estéreis, mas um trampolim para uma humanidade mais lúcida e mais violentamente ávida de sua própria realização.(1970, p. 168)

Um teatro que acontece no palco das oficinas, no divã da psicanálise, e onde mais houver espaço para o mergulho.

E então, agora que o leitor sabe o que pode ser a idéia de “Oficinas”, está preparado para construir a sua (idéia e oficina)?

1.3. Pensando sobre o Discurso e o Sujeito na Instituição Saúde Mental

o barro
toma a forma
que você quiser
você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer⁵

Na trajetória deste capítulo tive como intento esboçar a idéia de sujeito na Análise do Discurso (AD), bem como fazer algumas correlações com a psicanálise e psicopatologia, a fim de responder à necessidade metodológica de buscar um novo modo de olhar o sujeito-cliente e a instituição. Concluí ainda que há muito a ser discutido da relação da instituição psiquiátrica, do sujeito “louco” através da AD, e que esta discussão acontece na análise propriamente dita de algum elemento discursivo que possa contribuir enfim com a interlocução destas idéias. Na dissertação porém, meu objeto foi outro, no discurso dos sujeitos me atentei mais aos deslocamentos do discurso e à relação com a OTT.

Minha necessidade em conhecer meu objeto de uma forma bastante contextualizada, pois se trata de um objeto complexo por suas relações com o cuidado psíquico, político e social de humanos, me fez identificar na psicanálise e na AD a possibilidade de um método que gestasse meu desejo.

A aliança destes métodos, me possibilitou movimentar no sentido de romper modelos preexistentes da compreensão do sujeito e das formas mais tradicionais de analisar os conteúdos da pesquisa.

⁵ Poema de Paulo Leminski extraído do livro “Caprichos&Relaxos”, Círculo do livro, São Paulo, 1987.

Encontrei no caminho da psicanálise em concordância com a proposta da Teoria dos Campos, a possibilidade de olhar o sujeito e seu mundo, complexos e estranhos devido a multiplicidade de campos que se tornaram possíveis, e onde a interpretação tem papel fundamental para sua compreensão. No cruzamento da via aberta pela análise do discurso, me deparei com a possibilidade de situar sócio-historicamente este mundo humano através da linguagem, e especificamente de sua produção. Conhecendo no discurso o lugar do teatro, da doença, da instituição e enfim o lugar que possibilitou o discurso analisado.

Neste amplo campo pareceu-me ser imprescindível considerar tudo o que envolve o Ser Humano, como sua constituição orgânica, sócio-cultural, sua estrutura psicológica, a educação da qual faz parte, as instituições as quais pertence, sua história, suas relações de produção, a condição econômico-política na qual se insere, enfim onde tudo isto se simboliza, na linguagem. Para não me tornar extensa ou prolixa fiz recortes nas entrevistas, nos fatos, focando as repetições de palavras, as contradições, a aparição do desejo, a palavra “teatro” e/ou “oficina”, e as falas nas quais o sujeito desaparecia e a polifonia aparecia.

Para a operacionalização e compreensão da análise do discurso (AD) movimento iniciado por Pêcheux na França no fim dos anos 60, foi preciso o estudo e a interpenetração de três movimentos das ciências sociais que configuram a AD: a Lingüística, a Psicanálise e o Marxismo.

Amaral (2003) situou a AD nas propostas de Pêcheux, encontrando-a em três regiões do conhecimento já mencionadas: a) na Lingüística – com a problematização do *corte saussuriano* - teoria lingüística; b) no Materialismo Histórico – por meio da releitura althusseriana de Marx - teoria da sociedade; c) na Psicanálise – por meio da releitura lacaniana de Freud - teoria do inconsciente.

O inconsciente psicanalítico é de suma importância na compreensão da AD, pois permite a inserção da idéia de falha, o que coloca a interpretação num campo novo desconhecido, e que só pode ser viabilizado pela não obviedade e não sujeição da narrativa ao seu produtor.

Pude compreender que para a análise de um discurso é preciso que eu compreenda a linguagem em sua amplitude de expressões, escrita, falada, incorporada (PANÚNCIO-PINTO, 2003). O discurso das pessoas dentro da instituição pode ser visto em todos os seus modos e eles podem nos contar o que este sujeito quer e o que esta instituição quer, o que este sujeito traz do cotidiano, o que traz da instituição e o que esta conta através deste sujeito. O enunciator de um discurso não é necessariamente seu locutor, este segundo o transmite, pois é perpassado pelo primeiro.

Quando penso em uma instituição psiquiátrica onde a noção de sujeito é diferenciada devido ao entendimento dos diagnósticos psicopatológicos a produção da linguagem tende a se apresentar com maior freqüência em forma de sintomas do que fora da instituição. Observei que existe uma tendência a se ler tudo como sintoma dentro da instituição psiquiátrica, um desenho, um grito, um sono, um silêncio, uma expressão do 'louco'. A psicanálise se debruça sobre o sintoma para ouvi-lo, a psiquiatria tende a se debruçar sobre ele para abafá-lo. Encontrei aqui uma coincidência quase triste, a medicina tem como símbolo tradicional de figurino um estetoscópio envolto no pescoço, serve para auscultar os batimentos cardíacos, o *Coração* do paciente não tem sido sinônimo de medicina, e sim aquele inteligente aparelhinho a tiracolo. A contradição da clínica aparece, pois o instrumento não pode ser confundido com o objetivo, ou seja, para se escutar um humano é preciso dois humanos.

Há tempos, a relação *médico-coisa, coisa-paciente*, vem aumentando uma cisão do sujeito com seu tratamento, com seu problema. A queixa parece assim um mal externo, que não faz parte da história do indivíduo que sofre. Em síntese, tentei caminhar para a afirmação de que olho para o sintoma, para a palavra, e para a arte como linguagem do sujeito com o qual me relaciono, e que um cuidado integral (com outros profissionais se possível), também se torna necessário.

Retornando ao assunto deste capítulo, quanto ao discurso do psicótico, achei necessário lembrar que a ele não é dado o estatuto de sujeito. O ego não apropriado não digere o real e o devolve deformado à realidade, como em um vômito não processado, em forma de alucinações e delírios. Isso se dá exatamente devido a uma dificuldade do indivíduo de representar a coisa-imagem de forma simbólica, ou seja, através da linguagem.

Mas ousei questionar e aqui os convido a pensar comigo, que se o sujeito neurótico está desprovido do domínio de seu discurso devido às interpelações que sofre do inconsciente, das ideologias, e da própria estrutura da sua língua, o psicótico, o qual não é considerado sujeito da linguagem, não estará menos desprovido desta que o anterior. Mas fiquei certa de que por enquanto, não posso afirmar nada, trata-se de uma hipótese futura, na qual devo me aprofundar em outros estudos, pois há muito que se falar e se compreender sobre *ser sujeito*.

Nas palavras Herrmann (1999) quando disse que o chamado louco foi aquele colocado numa instituição, ele foi descoberto, enquanto os demais continuam a rodar com o manicômio redondo, encontrei identificação com meus pensamentos já desenvolvidos.

Deleuze apud Lins (1999) discutiu a idéia de assujeitamento dentro da perspectiva da produção de sentidos, onde este existe à sombra do não-sentido. Este, não deveria ser tomado por absurdo, e sim apenas como a falta de sentido, a falha da significação, assim, este filósofo analisou textos literários reconhecendo em seus não-sentidos o que chamou *linhas-de-fuga*,

onde existem subjetivações que escapam ao que está instituído como inteligível e que possibilita aos que entram em contato com uma obra, a experimentação deste, e seu caminhar entre o sentido e o não-sentido. Penso assim, que o não sentido produzido pelo psicótico, em uma obra de arte, por exemplo, possibilita caminhar no seu universo de não-sentidos, entrar em um campo do inteligível, das regras claramente absurdas.

O homem se desconhece, essa é a marca de uma das feridas da humanidade, pois descentraliza o homem como centro do universo (imagem e semelhança de Deus). O inconsciente é descoberto e conseqüentemente o Ser Humano fica impotente, pois a não-razão o surpreende (até no corpo).

O trabalho clínico se desvela neste instante como um possível produtor de novos sintomas, o sintoma da interpretação, ou melhor, do encontro com a evidência que assim emergiu devido ao debruçar do analista sobre seu "paciente – não evidente" no entanto, mais uma vez, esta evidência interpretada se faz no campo da linguagem que está ideologicamente determinada sendo mais substancial para a análise o processo de produção deste fenômeno de “evidenciação”. (PANÚNCIO-PINTO, 2003).

Entendi que seria um retrocesso diferenciar os psicóticos dos ditos normais quanto ao discurso. O olhar sobre o discurso do louco parte de um lugar chamado “normal”, um normal que por si só ganhou autonomia para dar seu julgamento sobre a razão do outro.

Outra discussão relevante é sobre a polifonia no psicótico, neste parece ser mais acentuada e aparente que nos demais. As vozes do discurso psicótico são concretas e não ocorrem por meios simbólicos como falas irônicas ou as aspas de um texto. Aparecem como falas de vários outros que compõem claramente um discurso fragmentado.

O sujeito psicótico não ocupa um outro lugar para falar, é como se sua fala muitas vezes desorganizada e fantasiosa precisasse do psiquiatra para que o legitime como seu

discurso, na verdade o discurso do psicótico está condenado ao encarceramento do diagnóstico médico. Embora o psicótico mostre que não precisa do outro para afirmar a verdade do seu discurso e parece não se preocupar com o estranhamento que algumas palavras causam, é quase sempre o Outro que determina sua fala. De acordo com Lacan apud Novaes (2000) a fala do psicótico não possui filiação simbólica nem discursiva. Na psicose não haveria assim uma forma de organizar a linguagem através da ligação entre as significações possíveis da palavra, a palavra do psicótico é a coisa, é concreta. A palavra concreta sem pai nem mãe leva a afirmar que falta na constituição deste sujeito chamado “doente” a palavra anterior (da função paterna), ou seja, uma palavra que permita a ruptura com a relação de assujeitamento, sendo ainda objeto de gozo na relação com o outro (da função materna). Assim, o sujeito não está inscrito em um discurso, mas estes o perpassam.

Alguns estudiosos afirmam que o indivíduo institucionalizado é um ventríloquo do discurso da instituição, o que é uma hipótese bastante aceita quando se leva em consideração a função da instituição que acaba por reafirmar a existência daquilo que ela mesma combate, no caso dos manicômios e clínicas acabam por reforçar a loucura neste trabalho.

Independentemente da psicopatologia, a AD francesa discute a crise da unicidade do sujeito falante, pois este sujeito ganha um estatuto heterogêneo em função das intervenções dos outros discursos, sejam elas reais ou imaginadas. Para se delimitar então um campo do discurso é necessário considerar a interação com outros. (GUIRADO, 1995).

Guirado (1995) escreveu sobre a ironia, a imitação, e até mesmo sobre suas próprias aspas, para constatação do caráter heterogêneo do discurso. A ironia seria uma forma de marcar um distanciamento entre o locutor e as palavras, é um dito do enunciador que seria insustentável, e fica entre um dito assumido e o um não assumido. A imitação pode assumir o caráter de subversão ou de captação, o falante escondido atrás do “locutor de um gênero

determinado” pode captar e usufruir do seu poder ou destruí-lo. No caso das aspas, a autora discute que sua utilização é uma suspensão no sentido corrente do texto e que serve como ao locutor para dialogar com fantasia que faz da aceitação ou não-aceitação do seu destinatário pelo seu dito.

Os sentidos das palavras, e o aparecimento do sujeito da linguagem, discutidos neste capítulo gerou indagações diversas, caracterizando assim uma ciência que ao invés da verdade, e da busca de uma exatidão nas repostas, busca o não-dito e o não-sabido que amplia-se infinitamente. Essa é a “ciência-arte” que faz a psicanálise, como disse Herrmann (1991) sobre o método psicanalítico.

Voltando a questão do sujeito, segundo Bakhtin (1995) o sujeito não está pronto este é incompleto e está numa busca eterna de completude inconclusa, o que se assemelha bastante a idéia de falta da psicanálise lacaniana. Com efeito, é impossível uma formação individual sem alteridade, pois o *outro*⁶ delimita e constrói o espaço de atuação do sujeito no mundo. No entanto, o *outro* constitui o sujeito ideologicamente e proporciona-lhe o acabamento. Para Bakhtin ser homem é construir a própria existência a partir das condições sócio-econômicas de uma sociedade. Só se identifica um indivíduo como sujeito quando este torna-se membro de um grupo social, de uma classe social, ou seja algo a que todos estão legados, e só assim nasce para a história, para sua realidade e para a possibilidade de produção na cultura em que se insere. Nascer não basta para O Ser Humano, ser histórico, todo o reino animal nasce e possui um encaminhamento diferenciado da humanidade. Enfim para esta raça sobrevivente e sobressalente é preciso um segundo nascimento: “Portanto, é necessário, um segundo nascimento, um nascimento social. Não se nasce organismo biológico abstrato, mas camponês ou aristocrata, proletário ou burguês (...)” (BAKHTIN, 1995, p. 96)

Dessa forma, a ligação do homem à vida e à cultura se dá por meio da realidade social e histórica. Nessa perspectiva, Bakhtin concebe a consciência como um fato sócio-ideológico.

Guirado (1995) discute a psicanálise junto a esta noção do discurso do sujeito historicamente e ideologicamente determinado, atentando analistas para as possíveis violências que a clientela acolhida nos divãs vem sofrendo ao longo da trajetória da prática. A analista chama de “tradução simultânea” a prática do trabalho analítico que busca na fala do outro, os sentidos que fazem parte do próprio discurso (do analista). A autora afirma que o discurso é o terreno onde se dão os aspectos da vida social e política e ao contrário. De acordo com Foucault apud Guirado (1995), nota-se muito claramente que as condições de produção do discurso são intrínsecas ao próprio discurso; não estão alhures, além ou aquém dele; é na própria estrutura da formação discursiva que se pode apreender suas intenções e os termos de seu engendramento.

Concluí neste capítulo ainda, que há muito que ser discutido da relação da instituição psiquiátrica, do sujeito “louco” e a AD, e que esta discussão acontece na análise propriamente dita de algum elemento discursivo que possa contribuir enfim transformar a idéia em produção científica.

1.4. Reformar a casa: breve nota sobre a nova assistência

“Qual era sua profissão?

_Aprendiz de calafate

E o que você gostaria de ser?

_Gostaria de ser livre”⁷

A reforma psiquiátrica que se iniciou de fato no Brasil, com uma minoria de adeptos entre a década de 70 e 80, obteve ganhos (criação de órgãos fiscalizadores, da Conferência de saúde, ONGs envolvidas, incentivo ao trabalho, incentivo para o retorno ao lar, criação de serviços substitutivos ao manicômio como os CAPS, retirada de leitos de interação, etc), que estão longe de efetivarem uma assistência eficaz e não-asilar, porque o asilo persiste no discurso da população e na prática de alguns profissionais, além de irregularidades ainda não sanadas (como as clínicas particulares). No entanto já é possível haver crítica às instituições asilares em todos os âmbitos sociais, inclusive na legislação da saúde mental (DELGADO, 2001).

Pedro Gabriel Delgado (2001) convida em seu artigo para o livro “Cidadania e Loucura” organizado por Tundis e Costa, os profissionais da saúde para uma reflexão sobre a necessidade do tratamento multidisciplinar ao da saúde mental no Brasil. Propõe assim, que seja tirado o poder absoluto sobre um tema tão singelo e tão abrangente das mãos de uma classe *psi* que se vê como detentora do saber.

Neste caminho então onde todos possuem voz, Delgado (2001) propõe ser discutido o mundo pós-asilar e os processos de desinstitucionalização que se vem desejando aos pacientes crônicos. Para tal refaz o trajeto que favorece ao leitor conhecer os motivos das internações no

⁷ Entrevista minha com Rubens Jacinto que consta no libreto “Não levante vôo agora”, 2002.

Brasil ao que tudo leva a crer ter nítida ligação com o lucro que este favorecia às instituições privadas e aos governantes.

A política do momento histórico, a questão do relacionamento da sociedade, bem como outras variáveis fazem da internação um fator exclusivo dos fenômenos sociais mais do que da sua real ligação com as psicoses e neuroses da população.

A doença mental estatisticamente parecia nas décadas de 60 e 70 mais comum entre os pobres e os imigrantes, o que se pode fazer crer que fatores econômicos e adaptacionais, ou seja, pressões às quais os indivíduos estariam expostos, favoreciam os distúrbios. Muitas vezes o distúrbio aparecia como forma de garantia de subsistência, afinal a instituição promete alimento, moradia e uma “reabilitação” para o mercado e convívio social.

A tão sonhada e defendida reabilitação pode incorrer muitas vezes no erro de significar a normatização dos indivíduos, ou seja o treino para que o sujeito torne-se hábil para o meio social. Tenório (2001) destaca este sentido da reabilitação falando das exigências políticas que contradizem tudo àquilo que a instituição psiquiátrica havia até então imprimido sobre os seus “pupilos” (tutelados de uma instituição total), de forma a tornar-se uma nova forma de agressão aos mesmos.

O que se sabe a princípio é que o manicômio e as práticas psiquiátricas que se propuseram a olhar para o sujeito “louco”, serviram mais para sua cronificação e isolamento, do que para o alívio de sofrimento. Evitar que estas práticas continuem no cenário da saúde mental, ainda não é opinião unânime, mas tem adeptos e ganhos no campo da prática bem como nos campos político e judiciário.

Delgado indica duas questões administrativas necessárias para deter-se o fluxo de internações:

1-necessidade de <<eficiência>> do sistema ambulatorial, conferindo-lhe alta resolatividade nos casos graves e no impedimento das diversas forças psicológicas e sociais que levam à internação;

2- ampliação dos recursos intermediários entre o leito hospitalar e o ambulatório, como os hospitais-dia, hospitais-noite, pensões protegidas”.

No entanto estes aparatos administrativos acabam por substituir o asilo, dando apenas prosseguimento ao falido modelo psiquiátrico. A desinstitucionalização é ainda complexa, para que torne-se viável é preciso um acolhimento completo não de uma instituição mas de toda a rede social (2001, p. 174).

Fernando Tenório (2001) disserta com fundamento sobre o que as práticas clínicas na psiquiatria teriam a oferecer para este novo momento e quem é o atual sujeito louco, o do pós-asilo. O autor lembra este sujeito da “dês-razão”, ou seja o louco, que desde as formulações cartesianas do séc XVII e iluministas do séc XVIII vê-se como constrangedor da ordem natural por não incluir-se na hegemonia da razão, tem anulada sua cidadania e ganha o estatuto negativo à sua forma de subjetivação. Após as revoluções americana e francesa o estatuto da loucura enquanto objeto da psiquiatria passou a fundamentar a exclusão social, no entanto, preservando a condição de cidadãos já que defendia-se uma universalidade neste sentido. A clínica psiquiátrica vem então contribuir para a exclusão do portador da dê-razão, ora veja que suas origens históricas não são nada menos que o controle e isolamento do incômodo social.

Tenório encontra na psicanálise a clínica possível, enquanto a psiquiatria estava a negar o sujeito, Freud e Lacan lançam à psicose um olhar que o enxerga, não como um sem razão, mas em sua singularidade. O valor dado pela psicanálise ao discurso psicótico, suas alucinações e delírios, é evidência de que a clínica psicanalítica relaciona-se de forma mais humana com a loucura e dispõe-se realmente de tratá-la alterando totalmente o conceito de cura. A cura passa da modelação externa - os normais corrigem os doentes - para uma remodelação interna ou seja, a doença cura o doente. Ora se Freud afirmou que o delírio é a cura, exemplificando com o caso Schreber a construção de uma subjetividade menos sôfrega, não existem motivos para fadar o

delírio à acusação severa de irracionalidade e assujeitar seu portador. Tenório esclarece a diferenciação do trabalho psicanalítico da psiquiatria tradicional nas seguintes palavras:

A indicação de Freud, portanto, é de que o sujeito deve ser buscado <justamente em sua produção psicótica> , e não em sua correção em prol de uma percepção correta da realidade... Nesse sentido o avanço de Freud frente a Pinel foi o de indicar que a cura não está na correção da loucura pela razão ou pela realidade, mas na própria construção delirante. Se para Pinel o delírio era o negativo do sujeito, para Freud o sujeito deve ser buscado justamente ali, em sua loucura (2001, p. 82).

Retomei o sentido da reforma psiquiátrica e busquei assim finalizar esta modesta introdução da única reforma a qual este projeto pôde aderir, que é a reforma da casa, a casa saúde, a casa razão, a casa corpo, a casa sociedade, não uma reforma pequena como de uma casa que se pinta para disfarçar a velhice, ou que se muda os móveis mantendo a mesma estrutura sólida .

Em defesa daquela reforma que incomoda os moradores, onde trabalhadores de diversas procedências, funções e segmentos, quebram os tijolos e refazem as grandes estruturas transformando o espaço fechado não apenas em espaço aberto enquanto portas mas interiormente aberto, para que sempre ventilem o ar e as novas idéias, os conhecimentos técnicos, as experiências, as vivências e os delírios diversos.

Caso a reforma psiquiátrica tenha em muitos momentos caminhado no sentido de re-fôrma, na intenção de formatar os doentes, como se faz com disquetes, anulando sua singularidade para depois imprimir uma série de atitudes aceitáveis ou uma série de comportamentos padronizados, atualmente são diversas as críticas à essa tendência de encaixar tudo numa normalidade almejada. É preciso então a denúncia, não a órgãos administrativos ou qualquer outra instância, mas uma denúncia artística, política, científica, e interna que permite ao profissional da saúde mental tomar nota sempre que possível das intenções da prática na qual se insere.

Pude dizer em suma que enquanto armas de ruptura dos cimentos que petrificam as paredes da casa, a psicanálise e a arte são fundamentais para a subversão e denúncia de práticas infelizes e normatizadoras no âmbito da reforma. E por que não também no âmbito da vida cotidiana de todos nós?

Aguardando a resposta dos leitores, pensei em não radicalizar afirmando serem as duas, arte e psicanálise, as únicas saídas para um mundo mais sensível, mas os pedi para que fossem criativos e espontâneos trazendo propostas e rompendo com os velhos e falidos padrões de existência.

1.5. Uma experiência construída: a história das possibilidades

Quando era criança eu não tinha pecado não (...)
Não matei, não roubei, não devo, não temo.
Já fui bailarino. Era valsa que a gente dançava.
Mas foi proibido, negado⁸

Minha história com as oficinas terapêuticas de teatro (OTT) começou em Uberlândia, em 1998, no Ambulatório de Saúde Mental de Uberlândia. No início, ministrava a oficina baseada na minha experiência de atriz, e estudiosa do teatro, assim como fazia junto aos meus alunos em cursos de teatro, pensando sempre no recurso aprendido nas artes cênicas. Não havia uma preocupação de minha parte com os aspectos terapêuticos da oficina. No entanto uma colega de trabalho que me acompanhava na atividade, sempre abria um espaço para a escuta e observação dos aspectos importantes do grupo, o que me fazia crer na importância de exercer dois papéis ali: de artista e de psicóloga.

As oficinas eram semanais e permaneci seis meses na coordenação, crescendo junto com os participantes e descobrindo diariamente o poder criador do teatro. Foi quando comecei a pesquisar “A Catarse do Ator: textos dramáticos, teorias e técnicas teatrais que a favorecem”⁹, acreditando naquele momento, ser a catarse o fator de maior relevância nas oficinas de teatro.

Hoje sei que a catarse é o fenômeno mais prazeroso proporcionado pelo ápice da identificação do artista com sua obra, mas não é o principal. O processo de trabalho, mesmo quando não tão prazeroso é também transformador, a catarse por outro lado, possibilita mudanças e confrontos imediatos. Pude concluir também, que técnicas distintas podem levar a

⁸ Frase de Rubens Jacinto Ferreira no libreto “Não levante vôo agora”, xerocopiado no IMAS-JM, RJ, 2002.

⁹ Título de meu trabalho de iniciação científico

níveis similares de descarga psíquica bem como técnicas e textos similares podem levar a descargas de energia diferenciadas, e a descarga mais visível e imediata ocorre a nível somático, ou seja, é no corpo que a purgação aparece, retomando assim o antigo termo clínico da catarse cunhada pela medicina¹⁰ (CAMPOS, 1999).

Após esta pesquisa fiquei um período de dois anos sem trabalhar com as OTTs pude novamente experienciá-las, com uma clientela diferente, não tão jovem e disposta como daqueles que conheci no Ambulatório. Essa experiência aconteceu na ex-Colônia Juliano Moreira, uma imensa fazenda em Jacarepaguá na cidade do Rio de Janeiro que foi aberta como hospital psiquiátrico em 1923.

O hospital, que hoje, veio a se tornar o atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, esteve submerso na história psiquiátrica do nosso país.

Lembro-me que antes que eu propusesse uma oficina de teatro no NUV, outros profissionais com mais tempo na instituição trabalhavam com oficinas semanais de convivência, além de práticas de jardinagem, jogos, audição de música e do almoço orientado que ocorria mensalmente com o propósito de possibilitar aos moradores da casa oitenta abandonarem a velha quentinha (marmitex padrão). A intenção do almoço orientado era de que os moradores aderissem à alimentação convencional, escolhendo e servindo eles mesmos, utilizando talheres metálicos e não os de plástico. Nestes momentos o diferente mostrava suas diversas formas, mas ainda não era lugar de liberdade, de expressividade, pois algumas vezes, os profissionais caíam na didatização da vida e pareciam ser verdadeiros sustentadores da sociedade.

Minha intenção com a implantação das OTTs, era fazer o inverso da proposta anterior, não levar o que havia sido desaprendido (como pegar no garfo) para aquele espaço, mas valorizar o

¹⁰ Catarse medicina era a purgação dos males trazendo à cura de uma doença.

desejo dos pacientes, o que sabiam, o que eram. Outro objetivo era criar um envolvimento entre os pacientes-moradores e os profissionais que quisessem participar das OTTs.

A primeira oficina¹¹ contava com seis participantes que mesmo sem entenderem que espaço o teatro lhes conferia alguns se dispuseram a falar de suas histórias e suas preferências. Neste primeiro momento a relação entre os participantes era tímida e procuravam atentar-se somente a mim, que era coordenadora do grupo. Seus corpos pareciam sem expressão quando em atividades motoras, mas o elemento música favoreceu todo o aparecimento de um grupo que tinha corpo, voz e história, um novo campo.

Um dos moradores começou a lembrar cantores de seus áureos tempos como Adoniran Barbosa, Cartola, Noel Rosa, Nelson Gonçalves entre outros. Com a voz e o corpo lembrava a Lapa carioca e sua malandragem. O espaço físico do NUV que antes se mostrava frio mostrava um calor agora reaquecido com uma simples memória. A música, o elemento “mágico” propiciou o rompimento do campo da estereotipia e o contato daqueles pacientes desintegrados com outras lógicas existentes em si mesmos. Essas lógicas continham aspectos das relações e práticas institucionais psiquiátricas, que reforçavam para os pacientes dogmas tais como: loucura se medica; não possuem razão; não são sujeitos do desejo; não se interessam pelo mundo; estão alheios à realidade; fazem oficinas para que o tempo deles passem indolentemente (se é que sentem dor); não criam nada de novo; são uma vitrine de sintomas; são um corpo de estudos para a medicina; as atividades manuais e repetitivas são ideais; estão mais próximos dos animais; são preguiçosos; incapazes; vazios; estão desmemoriados; não possuem história de vida subjetiva; entre outras regras possíveis e absurdas da relação entre a psiquiatria e a loucura.

^{11 11} Quando me refiro a OTT no singular,, falo do espaço em acontecimento, que posso chamar também de encontro ou de ensaio. Quando me refiro a oficinas no plural, falo da idéia, do dispositivo grupal em si, ou do plural da atividade “oficina”.

Os demais integrantes correspondiam menos entusiasmados, mas acompanhavam refrões e criavam seus movimentos sobre a música, o que findou na apresentação de “Os malandros” uma performance em um sarau de poesias, desenhos e músicas. Neste espaço o microfone tornou-se o veículo surpreendente de expressão dos moradores que participavam do evento. De acordo com Lélis e Romera (1997), a lembrança de músicas que foram importantes em determinada etapa da vida podem ajudar na reestruturação psíquica trazendo conteúdos inconscientes que se apresentam através dela.

Na ocasião da montagem de “Os malandros”, o desejo dos participantes se escancarou, era como se gritassem “*Temos voz*”, “*Temos meios!*”, “*Temos histórias!*”. O diretor do Núcleo, surpreso com o resultado do trabalho, chegou a mim e disse que havia mudado totalmente seu conceito em relação ao morador. Disse que o achava arrogante e incomodava-se com a forma que liderava a casa e dirigia os colegas que moravam com ele. Mas que no teatro viu a possibilidade daquele usuário direcionar seu autoritarismo para seus próprios anseios, ele foi líder do grupo, líder na música, líder no impacto contra a rotina. Para o diretor do NUV, ao invés de representar ameaça, de incitar disputa de poderes, a música trouxe a possibilidade de comunicação e respeito mútuo. Evidencia-se, uma ruptura do campo que sustentava sua relação com o morador que interpretava o grande malandro, a ruptura do campo da disputa.

Nas oficinas eu procurava respeitar e despertar o desejo do grupo, sendo que alguns dias, quando estavam mais quietos ou desinteressados, o grupo não acontecia, e eu não cobrava a participação deles. Por outro lado, o espaço do desejo deixou com que novas coisas surgissem, entre elas sugestões de passeios, lembranças de experiências vividas, de estórias e histórias que foram de alguma forma veiculadas pela arte e transformadas pelo grupo. O que fiz, dentro das possibilidades, foi viabilizar a expressão e a concretização (quando possíveis) dos desejos destes pacientes: juntos fomos ao cinema do shopping algumas vezes, passamos um tarde na praia,

escrevemos algumas histórias, encenamos, brincamos e sobretudo, compartilhamos nossos mundos.

Num segundo momento, foquei com este grupo o trabalho com técnicas sugeridas pelo teatrólogo Augusto Boal, os resultados discutidos a seguir justificam a escolha deste mesmo teatrólogo para as oficinas do CAPS de Uberlândia.

Na Colônia Juliano Moreira, fatos como furtos, doenças, brigas, exploração entre pacientes, abuso, ou outras ocorrências que geravam burburinho e conflito entre os moradores, eram trabalhados, e discutidas as soluções através do teatro fórum, onde a situação-problema era refeita e apresentada teatralmente ao grupo e os que tivessem alguma idéia de solução para o conflito deviam interpretá-la na personagem escolhida. Entre as cenas vivenciadas posso citar duas que se destacaram: uma delas era a cena do eletrochoque na qual havia o médico (que aplicava o choque), o enfermeiro (que levava e segurava o paciente) e o eletrocutado (paciente que recebia o “tratamento”).

A euforia das cenas refazia a lentidão e o silêncio da casa, a sala onde ocorriam as reuniões, tornava-se um palco de lembranças, raivas e risadas. Cada um expunha sua opinião sobre o “choque”. No dia da cena do “choque” participaram oito moradores e todos estes haviam vivido a cena real do eletrochoque. Lúcio¹², aos seus 64 anos de idade, e 44 anos de internação, disse que o “choque” era bom e quando refazia a cena ele fugia da cadeira. Outros interpretavam uma espera submissa à hora do “choque” e nem sequer se moviam na cadeira.

A ausência de conceitos próprios formados a respeito do eletrochoque dos usuários possibilitava a introjeção de discursos externos como, por exemplo, o da psiquiatria, onde se pregava que o eletrochoque era indolor e necessário. Durante muito tempo a aplicação do eletrochoque à loucura foi palavra de ordem, ou seja, a expressão em linguagem no mundo do

processo autoritário, definido por Herrmann (1997) como a ambição da moralidade de impor seus sentidos fixos sobre todos os seres do mundo. E a verdade conveniente de que tratava-se de uma terapia (e realmente se trata, mas com uso muito restrito), possibilitou o uso descomedido da “terapia” como forma de tortura e punição.

O morador Jonas escolheu ser o médico que aplicaria o “choque” e expressou seu prazer quando o ator-morador que interpretava o paciente se contorceu mostrando-se frágil perante a eletroconvulsoterapia. Minha impressão imediata era que tomar o lugar do poder, o lugar do outro opressor é prazeroso para alguém que estava tão subjugado à opressão. Num segundo momento, uma outra impressão, ‘de médico e louco todo mundo tem um pouco’, pois em uma cena de clara tortura eu não poderia realmente diferenciar um (o louco) de outro (o médico).

Fora dos campos das impressões se iniciaram as indagações : Não seria mesmo naquele lugar (de torturador) que eles (pacientes) deveriam estar? Pelo menos aos meus olhos? Pois de que outro lugar eu estava falando, do lugar de cuidador, do lugar exercido pela medicina, do lugar do aplicador de eletrochoques? Ser *normal* então, é ser também, o aplicador de eletrochoques. Quando ríamos das expressões do torturador era mais intenso e até mais dolorido do que quando ríamos da personagem do paciente. Parecia que um misto de vergonha pelo uso de “choques” como tratamento, raiva e respeito se fundiam numa ilógica risiva. O lugar do eletrocutado é sempre o mesmo, e na representação era um espaço menos estranho que o outro, o do eletrocutador.

Cena a cena o eletrochoque foi contado a leigos como eu e outros técnicos jovens da equipe multidisciplinar que atendia os moradores da casa 8 e que não conheciam pessoalmente essa terapia. Os atores detalhavam a cena, lembrando do horário do

eletrochoque, da lista de nomes de quem receberia o tratamento, e assim por diante. Consideravam importante terem seus nomes completos na lista do eletrochoque, assim, aquele processo de assujeitamento não era irremediável, ainda tinham um nome na lista, uma inscrição para quem em poucos minutos estaria “calmo e controlado”, como todos os demais.

Outra cena proposta foi a do furto de cigarros, especialmente a ocorrida entre os sujeitos que cognominarei Sócrates e Matias. Sócrates era constantemente roubado por Matias, da casa vizinha. Matias passava constantemente por períodos de extrema agitação e agressividade e nestes períodos ameaçava e roubava os mais fracos. Sócrates cria-se um fraco, suas características infantilizadas atraíam pessoas como Matias. O cigarro era símbolo de prazer e poder dentro da Colônia. Matias então, constantemente pedia cigarro a Sócrates que podia dizer sim ou não, mas teria sempre seu cigarro tomado. Encenamos esta situação, não por desejo de Sócrates, e sim por necessidade dos técnicos que se indignavam com a submissão do paciente. Sócrates participou da cena e pôde nela negar o cigarro rudemente ou escondê-lo, outros moradores se interessaram em mostrar outras soluções, cada um a seu modo livrava-se dos pedidos e agressões de Matias. Interessante momento, mas novamente, um momento didático¹³.

De acordo com Rauter (2000), as oficinas terapêuticas têm como objetivo produzir novas conexões entre produção desejante (uma produção criativa, prazerosa), trabalho e arte. Esta autora problematizou as oficinas terapêuticas e já no título de seu artigo leva o leitor a se perguntar “Oficinas para quê?”, a pergunta que deve um profissional sempre ter em mente no grupo. O relato da autora deixou claro o quanto o desejo do técnico que é reproduzidor de um cotidiano ‘normal’, não permite a possibilidade de uma produção desejante do cliente.

¹³ Termo meu para definir a necessidade de ensinar para normatizar, à partir de um discurso ancorado nas regras.

Assim exigências institucionais e dos técnicos, conhecidos como os detentores do saber, confunde-se com as necessidades dos moradores. Para criar um espaço real nas oficinas é preciso olhar por fora da lente institucional, a lente tem seu foco, o fora tem amplitude e não é óbvio. A lente que escolho para este olhar é a psicanálise, pois enquanto método interpretativo é subversiva. Ou seja, ela mergulha no verso, no que está submerso, ela permite o novo, o esdrúxulo e estranho, aliás, não vive sem o estranho. Possibilita o indivíduo de ver e ouvir a história real, enquanto experiência específica e relativa.

Quando eu me refiro ao “real”, neste trabalho, faço concordância com o real psíquico definido por Herrmann (1999), este real que provê o desejo e que se representa na realidade, de forma nunca óbvia. De acordo com este autor, a psique do real possui regras estranhas e absurdas como as dos sonhos, por exemplo. O real do sujeito psíquico estará representado em quaisquer relações que este estiver com o mundo material e o mundo da linguagem, onde coisas e seres coexistem em civilização.

2. JUSTIFICATIVA:

A investigação que aqui se apresenta, se justifica pela escassa bibliografia referente a esse tema que alia teatro à saúde, tema de tamanha importância não só para a área de saúde mental como também para as artes cênicas.

Foi encontrada pouca bibliografia referente às oficinas terapêuticas, sendo sabido que diante das mudanças oferecidas pela reforma psiquiátrica, este dispositivo grupal é de grande valor e precisa ser mais investigado, de forma que sua prática esteja cada vez mais embasada e desta forma mais aprimorada. É preciso em concomitância, expandir as definições de oficinas, pois muitas modalidades e objetivos são apresentados, porém ainda existem dúvidas e questões sobre a validade terapêutica das atividades.

Meu trabalho num todo, justifica-se também, por minha necessidade pessoal, de avaliar minha trajetória com as oficinas de teatro, percebendo o ponto de saída e o ponto de chegada até o momento. Refletindo sobre as contribuições e incentivando, se possível, com a prática e com a bibliografia outros profissionais e usuários a implantarem as oficinas nas instituições das quais participa.

3. OBJETIVOS

O objetivo principal deste projeto foi o de discutir a importância das oficinas terapêuticas de teatro como um espaço de expressão voltado ao cuidado de usuários do CAPS-oeste da Prefeitura Municipal de Uberlândia.

Outro objetivo foi o discutir algumas contribuições do trabalho das OTTs para os usuários que as vivenciaram.

4. METODOLOGIA: O OBJETO INVENTADO E INVENTIVO

saber é pouco
como é que a água do mar
entra dentro do coco?¹⁴

4.1. Pesquisa Qualitativa

Optei neste estudo pela pesquisa qualitativa visto que procurei olhar aspectos específicos bem como subjetivos do grupo.

Sem a pretensão de ignorar minha relação com o objeto não lidei com a idéia de neutralidade, mas com a idéia de invenção deste objeto do contato e relação estabelecido com o mesmo.

De acordo com Rey (2002, p.48) a abordagem qualitativa não tem como objetivo a predição, descrição e controle e sim “o conhecimento de complexos processos que constituem a subjetividade”.

Meu trabalho foi direcionado à saúde mental de pessoas, e considerou a complexidade humana, do seu inconsciente, de sua inserção social, biológica, psíquica, política no mundo. Mas a complexidade humana não se refere somente à amostra, mas também a mim enquanto pesquisadora humana em contato com outros humanos. Nas palavras de Rey “O pesquisador e suas relações com o sujeito pesquisado são os principais protagonistas da pesquisa, e os instrumentos deixam o lugar de protagonistas” (p.57).

¹⁴ Poema de Paulo Leminski extraído do livro “La vie en close”, ed. Brasiliense, 1991.

Este olhar centrado na comunicação do pesquisador com seu objeto só é possível numa concepção de ciência humana, que na pós-modernidade, rompe com os limites positivistas pesquisa, de separação entre razão e psiqué, entre sujeito e mundo.

Turato (2003) diz que em conceito rigoroso ciência é criar teorias, e que teoria é uma palavra que mantém o mesmo radical grego de teatro (*theatron*), “que significa ‘lugar onde se vê’.”(p.67). O autor segue falando que a teoria é contemplativa, que é o que apreendemos daquilo que olhamos.

Em resumo, escolhi a qualidade em pesquisa por olhar para questões que não se contam com números, ou seja, o discurso de pessoas, a profundidade, a arte, o envolvimento, a criatividade, usando um conceito de ciência onde criar teorias é entendida no seu parentesco com o teatro, ou seja, construir conhecimento através do contemplar o outro e para a contemplação do outro.

4.2. Criação e introdução da OTT

O que antecede a criação

A fim de investigar o objeto “oficina terapêutica de teatro” (OTT), foi preciso antes de tudo inventá-lo. Desta forma o início do trabalho contou com a revisão bibliográfica sobre os temas de teatro relacionados a práticas terapêuticas, com produções científicas e artísticas atuais. No entanto não encontrei muitos trabalhos publicados a respeito deste tema, especialmente aliando o teatro à saúde mental necessitando fazer eu mesma a ligação dos termos através de revisões das áreas separadamente. No mais a bibliografia consultada e utilizada foi de grande valia para a construção, ou seja, invenção do meu objeto. Desta forma pude discutir na introdução mais

propriamente no capítulo 1.3., o que são as oficinas considerando a arte para fazer a articulação teatro - oficinas.

Procurei referências sobre o tema ao longo de toda a pesquisa, com a finalidade de enriquecer e manter atualizados os assuntos referentes a minha proposta. A partir de minha própria experiência com oficinas de teatro e da revisão feita pude selecionar técnicas e teorias que fundamentassem as oficinas de teatro terapêutico.

O teatro segundo as perspectivas do teatrólogo Augusto Boal e do psicodramatista Moysés Aguiar foram o amparo para a seleção da bibliografia consultada. Idéias do ator Antonin Artaud, conhecido por sua voracidade criativa e que pregava um teatro libertador do homem (LINS,1999), foram utilizadas nas discussões junto ao grupo coordenador das oficinas afim de estimular nos participantes da oficina uma liberdade de suas prisões mentais que permitisse maior expressão espontânea ao criar cenas ou outra produção que deseje.

A proposta de teatro do diretor e teatrólogo brasileiro Augusto Boal, foi escolhida para este trabalho pois trata as artes cênicas não só como libertadora das prisões psíquicas e físicas, mas também das prisões sociais (BOAL, 1995). Assim, suas técnicas trabalham formas de engajamento político dos indivíduos cidadãos, estimula a criatividade na solução de problemas opressores, como por exemplo a questão do estigma da “loucura”. O trabalho das OTTs não ofereceram riscos físicos aos seus usuários.

As atividades em grupo aplicada às OTTs foram amparadas na teoria psicanalítica, dentro da abordagem da teoria dos campos, na qual a postura interpretativa possibilitou rompimento de campos e a consideração de seus conteúdos emergidos.

Possibilitando uma construção do objeto

As oficinas se iniciaram no CAPS-oeste do bairro Dona Zulmira, da Prefeitura Municipal de Uberlândia-MG, com o aval da coordenadora municipal de saúde mental, e da coordenadora do CAPS-oeste. As coordenadoras e os profissionais da instituição possibilitaram a realização a investigação do objeto. Obtive a autorização da atividade por meio de um termo de consentimento cedido pela coordenadora da Instituição que consta em anexo (ANEXO I).

Para iniciar as oficinas abri um estágio curricular aprovado pelo Colegiado da Faculdade de Psicologia da UFU. Selecionei três estagiários que se interessavam e tinham competência para trabalhar com as OTT, em outro momento novos estagiários deram continuidade as oficinas. Os estagiários foram exercitados na função deicineiros de teatro-terapêutico e contribuíram na execução e construção das oficinas, bem como em algumas observações que pude citar na discussão dos resultados.

4.3. As Oficinas terapêuticas e as Oficinas Terapêuticas de Teatro (OTT)

Oficinas terapêuticas como discuti com mais detalhes no capítulo da introdução “Oficina em construção: o moto-contínuo”, trata-se de um dispositivo grupal que tem sido utilizado como recurso terapêutico no âmbito da reforma psiquiátrica (TENÓRIO, 2001). As oficinas oferecidas em serviços de saúde mental são diversas, podendo utilizar ou não ofícios artísticos, e se diversificam também em suas definições e objetivos.

O principal objetivo das oficinas é o de criar um espaço para criação, no entanto algumas modalidades de oficina possuem objetivos como possibilitar trocas materiais (vendendo o produto), possibilitar convívio social (na relação grupal).

As oficinas podem ser mediadas por profissionais da saúde mental, ou por profissionais do ramo da atividade ao qual às oficinas se propõem, por exemplo, em oficinas de marcenaria é

preciso um instrutor marceneiro, mesmo assim esta pode contar com a mediação de um profissional da saúde.

Exemplos de oficinas que já pude conhecer são oficinas de beleza (onde os participantes se cuidam, arrumam os cabelos, se maquiam, etc), oficinas de marcenaria (produzem móveis, objetos de madeira, consertam, etc.), oficinas de cerâmica (produzem vasos, esculturas, etc), oficinas de jardinagem (plantam e cuidam de flores, etc), oficinas de hortaliças, oficinas de pintura, oficinas de *silk screem* (fazem camisetas, etc), oficinas de desenho, oficinas de literatura (lêem, ouvem histórias, escrevem, etc), oficinas de música (fazem corais, criam instrumentos, tocam, ouvem música, etc), oficinas de artesanato (produzem artesanato em geral), oficina de tapetes, oficina de culinária, oficina de dança (são conhecidas também como oficinas de expressão corporal), oficinas de convivência (conversam e fazem o que desejarem), oficinas de lazer (fazem passeios, visitas, chás, etc), e a entre tantas mais oficinas, está aquela a que me propus estudar a oficina de teatro (OTT).

As OTT construídas para o propósito deste trabalho tiveram o teatro como instrumento e funcionaram dentro de um roteiro básico que pode ser alterado de acordo com a necessidade do grupo.

A escolha e avaliação dos instrumentos utilizados (técnicas de teatro) foram feitas em concomitância ao processo de trabalho e no decorrer do mesmo a partir do andamento do grupo e das demandas que surgiam. No entanto ficou estabelecido um roteiro base de oficina: 1º introdução através do bate-papo e expressão verbal livre; 2º aquecimento corporal, facial e vocal ou relaxamento (caso o grupo esteja tenso ou agitado); 3º atividade expressiva (ex: improvisação, confecção de máscaras, canto, etc.); 4º finalização com espaço para discussão da atividade ou verbalização livre. À partir da terceira atividade é que foram escolhidas as cenas que compuseram o teatro, ou seja, as cenas foram criadas das improvisações e dos jogos dramáticos.

Este roteiro foi alterado à partir do momento em que o grupo definiu as cenas que comporiam o espetáculo, passando a ter o seguinte esquema: 1º aquecimento, 2º ensaio das cenas e 3º discussão final. Algumas cenas surgiram de *insights* provenientes da expressão do grupo nas discussões.

Algumas técnicas utilizadas na oficina (nos ensaios e espetáculo) foram mencionados no primeiro e quinto capítulo, caso o leitor os queira conhecer detalhadamente aconselho procurar no livro “Jogos para atores e não-atores” e “Arco Íris do Desejo” ambos de Augusto Boal, editora Civilização Brasileira, que foi a fonte maior das nossas OTTs. No entanto como já disse anteriormente, muitas atividades foram criadas pelos próprios estagiários, pelos usuários, ou lembradas de outras experiências pessoais e/ou profissionais (brincadeiras, jogos etc.).

Neste estudo, não enfoquei a questão do texto dramático nas oficinas terapêuticas pois o método Boal, bem como o teatro Espontâneo, valorizam a mais a criação grupal do que a textual. No entanto procurei inserir textos de uma outra maneira nas oficinas, os coordenadores contaram histórias ou incentivaram que fossem contadas pelo grupo e quando possível escritas. É imprescindível lembrar que em uma oficina terapêutica não é interessante que o coordenador tente impor sua cultura literária na atividade, por mais bem intencionado que esteja, é preciso partilhar dos desejos do grupo.

As OTTs, em suma, das quais tratei até aqui, são dispositivos inovadores que visam contribuir no cuidado aos portadores de sofrimentos psíquicos.

4.4. Os sujeitos

Os usuários do Centro de Atenção Psicossocial da Secretaria de Saúde de Uberlândia (CAPS-oeste) foram convidados pelos estagiários e equipe de profissionais do CAPS para que participassem da oficina de teatro trazida pelo estágio. O único pré-requisito era o interesse e

disponibilidade de horário, ficando esclarecido a estes que o estágio era parte de um projeto de pesquisa.

Trabalhei com uma amostra de oito pessoas, que compunham a oficina. Dentro desta amostra analisei o com maior profundidade o discurso de quatro pessoas

Ao ingressar, solicitei que todos assinassem o termo de livre consentimento (modelo apêndice C) para a construção e análise de dados tais como: falas anotadas e/ou gravadas em áudio, imagens fotografadas ou filmadas, ações no grupo observadas e anotadas, criações artísticas feitas no grupo, produções escritas e entrevista(s) concedida(s) à mim.

A seleção dos quatro integrantes para análise do discurso, passou por dois critérios, o primeiro foi o de participação no espetáculo e o segundo de envolvimento com o trabalho. Tomei tais critérios para minha seleção visto que meu objeto é a OTT, e que apenas o discurso (falado e incorporado) de pessoas envolvidas no seu processo poderia contribuir com o objeto.

Outros integrantes do grupo que participaram do espetáculo e se envolveram nas oficinas não foram selecionados para a discussão específica sobre suas entrevistas por motivos diversos, como por disponibilidade pessoal, pouca frequência no grupo ou afastamento do CAPS após o espetáculo.

Não houve seleção entre quadros clínicos para formação do grupo e escolha da fração analisada, visto que o trabalho é estendido a todos os usuários da instituição e que o objeto “oficina” deve então ser compreendido e construído dentro de sua proposta, que não faz tais distinções. Outro motivo para não se fazer esta distinção é a possível contaminação e direcionamento do olhar do observador frente ao sujeito, tendo de antemão um perfil clínico deste. Fiz no entanto, quando estritamente necessário, algumas considerações sobre as características psicopatológicas dos sujeitos da amostra específica.

O grupo das oficinas era um pouco oscilante, visto que era aberto para saídas e novas participações. A amostra chegou a completar oito participantes (usuários), sendo que somado aos três estagiários, à pesquisadora e ao técnico responsável do CAPS o grupo chegou a treze integrantes.

Quanto ao perfil da amostra, os sujeitos encontravam-se entre a faixa de 20-60 anos quando iniciaram suas atividades nas oficinas. As pessoas da amostra encontravam-se na classe social baixa e média baixa.

O nível de instrução da amostra variava entre nível fundamental até o nível superior completo. Dos oito integrantes da amostra, dois apresentavam transtorno bipolar (crises depressivas em alternância com crises de mania), cinco tinham diagnóstico de esquizofrenia, e uma o diagnóstico de histeria. Destes apenas uma paciente não havia passado por internação psiquiátrica.

Quatro destes integrantes da amostra, já freqüentavam o CAPS a mais de três meses quando ingressaram na OTT, os outros quatro entraram no CAPS e foram encaminhados em pouco tempo para esse grupo. Uma das integrantes já freqüentava o CAPS há dois anos quando foi entrevistada pela primeira vez.

4.5. O método

A própria invenção e a construção concreta da OTT encarnam o método psicanalítico interpretativo por ruptura de campo. A OTT é a maneira pela qual se fica sabendo dela, ou seja, é só com o crivo do agente interpretante de ciência-arte e de pesquisa que este trabalho foi concebido.

Para fazer a análise dos derivados da construção-criação das OTT, articulei ao método psicanalítico a Análise do Discurso.

No método psicanalítico para analisar os dizeres (forma que optei para chamar os dados), trabalhei com o equívoco da palavra, saindo fora do consensual sobre ela e buscando suas possibilidades. Herrmann (1991) chamou de *fantasia* os sentidos possíveis e potencializados pela intervenção do psicanalista. Entendendo aqui que os sentidos possíveis são novas propostas e modelos de coerência do discurso. O mesmo autor esclareceu que “os sentidos possíveis do discurso tem uma existência apenas potencial até que sejam interpretados”.(1991, p.82)

Apostei na minha relação com os dizeres, com cada sentido possível, e utilizando caminhos da Análise do Discurso (AD) para análise de entrevistas e diálogos, pude ter novas oportunidades de olhar para a multiplicidade do discurso.

Através da aliança da AD com a psicanálise que Guirado (1995) fez em seu livro “Psicanálise e Análise do Discurso: matizes institucionais do sujeito psíquico”, pude ter maior apoio para prosseguir com minha proposta de análise. Esta autora propôs que se pense nas diversas relações transferenciais do psicólogo-pesquisador dentro da instituição em que intervém, relações entre a instituição e o psicólogo, psicólogo e pacientes, pacientes e instituição, possibilitando assim uma visão do lugar e contexto onde se produz o discurso. A mesma ainda contribuiu lembrando que ao psicanalista é dado o aval de apropriação do discurso do analisando, mas que essa apropriação não deve ser uma agressão e uma atribuição desmedida de sentidos, quando via de regra interpretar exige a habilidade de se dançar entre os discursos (subversão novamente, lançar-se no verso para conhecê-lo).

Tentei caminhar pelos três trilhos da investigação da psicanálise, a exegese, a hermenêutica, e a interpretação que Rezende (1993) relacionou em seqüência com o escrito, o vivido, e o sofrido.

4.6. Instrumentos

Os instrumentos para a construção de dados utilizados foram uma entrevista **semi-estruturada** (apêndice B) e **observação** das oficinas e dos espetáculos teatrais provenientes destas.

Nas entrevistas procurei abordar aspectos do quotidiano do indivíduo no CAPS e na família, atentando-me aos meus objetivos. O instrumento foi construído após um contato prévio com a instituição.

As perguntas eram simples de forma a não pressionarem o entrevistado, sendo claras não geravam dúvidas ou confusões. Coube a mim, como entrevistadora, explorar as questões junto aos entrevistados.

Para embasar minha **observação** do objeto, tentei apreender os discurso dos sujeitos, as palavras e os gestos, notando os contextos em que esses se produziam. Na observação das cenas considerei a linguagem teatral como linguagem analisável, considerando a interlocução ator-espectador.

4.7. A instituição

O que é um CAPS

O Centro de Atenção Psicossocial, CAPS, é um novo dispositivo de assistência na saúde mental, que substitui a antiga estrutura de atendimento centrada na psiquiatria. O CAPS se propõe a ajudar o usuário a estabelecer um novo contato com o social intervindo em todas as esferas de sua vida.

Este auxílio ocorre de forma multidisciplinar e busca combater as formas alienantes e cristalizadas de atenção à loucura.

Tenório (2001) define os requisitos que deve ter uma instituição para prestar o serviço de um CAPS, são eles:

(...) serviços territorializados, isto é, regionalizados na adscrição da clientela e procuram atuar na comunidade e em articulação com ela; visam oferecer atenção integral, diária, multiprofissional e que na exclusão do campo de abrangência dos cuidados iniciativas tradicionalmente consideradas como extra-clínicas; caracterizam-se pelas pela diversidade de atividades, de modo a oferecer aos pacientes nas mais amplas e variadas possibilidades de vínculo e, mais importante, pela plasticidade das iniciativas e soluções, de modo a enfrentar melhor problemas insolúveis para dispositivos que previamente limitam o rol de situações- inclusive clínicas- possíveis de serem tratadas. (p. 121).

O CAPS representa um avanço no cuidado ao portador de sofrimento psíquico, no entanto suas práticas devem ser constantemente fiscalizadas e discutidas, para que não incorram no erro de outras de caminharem para a repetição de práticas manicomiais.

O CAPS-oeste de Uberlândia

Na cidade de Uberlândia a rede de saúde municipal pública conta quatro CAPSs adulto e com um CAPS infantil. Os CAPS contam com equipes multidisciplinares onde psicólogos, psiquiatras, farmacêuticos, assistentes sociais, oficineiros e técnico-administrativos procuram criar novas formas de intervenções junto aos seus usuários.

O atendimento no CAPS-oeste, se inicia às oito horas da manhã e prossegue até as dezoito horas, e acontece de segunda à sexta-feira. Neste período ocorrem diversas atividades no CAPS, como consultas psiquiátricas, atendimentos individuais e em grupo, e oficinas terapêuticas.

O CAPS fornece alimentação para os usuários no horário das refeições durante o período em que estão na instituição.

Estes usuários que se cuidam no CAPS são encaminhados por centros de saúde, hospitais, ambulatórios, pelas famílias ou outras instâncias sociais que acreditam que a pessoa que encaminharam precisa de ajuda.

A equipe profissional avalia o caso de cada usuário e assim definem os dias em que este deve ir ao CAPS, podendo variar de um dia na semana em um período, ou até mesmo todos os dias nos dois períodos (manhã e tarde).

São atendidas pessoas de idades à partir de 18 anos até a terceira idade, com queixas de perturbações sérias tais como depressão severa, estados neuróticos graves, crises psicóticas destas mais comumente as esquizofrenias.

A maioria da população atendida no CAPS-oeste, onde realizei minha pesquisa, pertence a classe baixa e a classe média baixa sendo que existem algumas exceções. Quanto ao grau de instrução pode-se afirmar que a maior parte dos usuários atendidos no CAPS possuem escolaridade de nível fundamental, sendo que uma minoria não é alfabetizada. Procuram também o CAPS, no entanto, com menor frequência, pessoas com nível médio ou nível superior concluídos.

Os usuários do CAPS se conduzem até a instituição sozinhos ou acompanhados por um responsável e permanecem na instituição até que terminem suas atividades do período e sejam liberados por um profissional de sua referência. Todos que estão em tratamento são favorecidos com transporte gratuito com uso da carteirinha do CAPS.

Quando no início da minha intervenção junto ao CAPS levando os primeiros estagiários, a maioria das atividades em oficinas eram manuais (tapetes, artesanato, bordado, pintura, etc..). De acordo com a coordenadora do CAPS-oeste, as OTTs foram muito importantes para a instituição, sendo que contribuiu com mudanças na estrutura dos serviços prestados. Recentemente a equipe

técnica optou por atividades menos automatizadas e mais direcionadas para a necessidade de cada um.

A coordenadora convidou-me ainda para um trabalho de sensibilização dos técnicos, através de uma oficina de teatro, o que foi uma experiência riquíssima e soou como um retorno institucional da valoração e contribuição das OTTs naquele espaço.

4.8. Procedimentos e construção de dados

Em março, entrevistei os oito participantes do grupo, para fazer um reconhecimento prévio da clientela e para possibilitar comparações com discursos posteriores. Apenas três destes entrevistados permaneceram nas oficinas durante todo o processo, lembrando que era aberta para a chegada de novos participantes. (Dos oito entrevistados foi feita análise de quatro).

Na entrevista foram convidados por mim, um por vez, para uma sala, e individualmente responderam a entrevista semi-estruturada que continha questões amplas, dentro das quais eu tentava desenvolver melhor o que o usuário estava falando. As entrevistas foram gravadas em mini-gravador. Cada entrevista teve duração de mais ou menos 15 minutos, visto que neste primeiro momento não se sentiram à vontade para falar.

Foram feitas duas entrevistas com a amostra específica, as iniciais e as finais (apêndice E) para posteriormente terem seus discursos analisados, possibilitando uma discussão das contribuições das oficinas ao se comparar os dois momentos da amostra.

A análise do discurso permitiu que houvesse uma discussão mais aprofundada da condição do sujeito e aparição do seu desejo, dentro do espaço de criação instaurado.

A comparação dos dizeres nas duas entrevistas, bem como nos diferentes momentos da oficina, possibilitou avaliar o deslocamento do discurso para outro mais espontâneo e a apontar outras contribuições ocorridas a nível postural e social dos usuários.

Durante os seis meses que transcorreram entre uma entrevista e outra, aconteceram as atividades nas oficinas, com a produção do espetáculo “Abrindo Caminhos”, descrito com mais detalhes no capítulo 5 referentes aos “ Resultados e Discussão”.

Estas atividades foram observadas, nas quais buscava ouvir e olhar o que ocorria sem muitas distinções de importância, dando possibilidade para que os sentidos emergissem como dados lançados. Preocupe-me no entanto, em estar atenta aos discursos produzidos e em suas condições e contextos de produção.

Posteriormente aos encontros e aos três espetáculos, eu, bem como os estagiários, relatamos as atividades, as falas, as produções, as posições de enunciador, os contextos inesperados e as percepções gerais que tínhamos do encontro em questão.

O espetáculo “Abrindo caminhos” do “GESTOS: Grupo de Expressão” (nomes que criamos juntos no processo de ensaio, através de votações e associações) foi um rico momento de observação para este trabalho. Tendo sido relatado com detalhes e analisado, utilizando o instrumento interpretativo e a análise do discurso. A análise foi feita em articulação com as entrevistas, pois procurei dar ênfase ao desenvolvimento da amostra específica. Desta forma as observações enriqueceram, evidenciaram aspectos que não apareceram nas entrevistas, mostraram rupturas, seus conseqüentes deslocamentos de discurso, enfim, o que no próximo capítulo o leitor poderá compartilhar comigo.

Na segunda entrevista, como os integrantes do grupo estavam mais dispersos devido ao mês de férias, foi preciso contatar a amostra específica para uma nova entrevista. Assim marquei horário com cada entrevistado e pudemos conversar, em sala fechada do CAPS, com o auxílio de

um gravador. As perguntas foram praticamente as mesmas, com alterações nos dados pessoais (que não foi preciso repetir). Uma questão foi acrescida no corpo da entrevista, que se relacionava ao que gostaria de falar das OTTs. Cada entrevista durou em média 30 minutos.

Nesta entrevista os entrevistados estavam mais soltos, tranquilos, e dispostos a falar. Meu lugar de entrevistadora estava mais sólido do que na primeira entrevista.

Posteriormente a esse processo, transcrevi as últimas entrevistas e iniciei a redação dos resultados, me deparando com a impossibilidade de separar estes de sua discussão, visto que na própria redação já haviam alterações sofridas em virtude das relações com os dizeres e à minha condição interpretativa, ou seja, a escrita já constituía um interpretante dos dados.

As entrevistas e as observações foram tratadas, sendo que fiz recortes me baseando na análise do discurso relevando questões como: a repetição de palavras; o discurso que apresenta heterogeneidade; quando se referiam às vivências nas OTT; quando se referiam às vivências institucionais; e quando se referiam ao sofrimento psíquico.

4.9. Retrospecto da construção do grupo

Farei um pequeno retrospecto a fim de simplesmente me ressituar e situar o leitor em todo o processo.

A abertura de todo o trabalho foi feita pelos estagiários, meus supervisionandos, acompanhados da psicóloga do CAPS-oeste, que participou da inicialização das oficinas. À partir de então, e até o espetáculo.

A partir da segunda reunião compareci e optei por cooperar com o estagiário coordenador da oficina no dia, e observar o grupo. As oficinas contavam com a participação de oito usuários, entre tantos Tibá, Maria e Beбето, que fizeram parte da minha amostra.

Nos demais encontros o número de pessoas se alterava, algumas pessoas participavam esporadicamente, ou seja, faltavam muito e apareciam quando bem entendiam. Um mês após o início das oficinas, novos usuários do CAPS entraram no grupo, e durante todo o processo houveram saídas e entradas de pessoas para as OTTs.

As quatro pessoas que constituem minha amostra específica, participaram cada um de sua forma dentro do grupo de teatro, mantendo apenas uma similaridade, o comprometimento com o trabalho e o vínculo com as pessoas do grupo.

A partir do segundo mês de oficinas passei além de contribuir com os estagiários e de supervisioná-los, a coordenar a produção de um espetáculo cênico que veio a ser apresentado ao público em três versões e três vezes, em projetos de ampla divulgação.

O espetáculo foi construído em conjunto. Não se tratava de uma história propriamente e sim de um arranjo de cenas, sem ligação inicial, que foram produzidas nas atividades das OTTs. Foram selecionadas cinco cenas para apresentação que foram ensaiadas durante as oficinas. Ficou combinado com o grupo que após a apresentação das cenas, faríamos uma segunda parte do trabalho, o teatro espontâneo. Neste segundo momento o público era convidado a contar histórias que seriam interpretadas improvisadamente pelos atores do Gestos.

As três versões do espetáculo “Abrindo Caminhos” se diferenciam pela quantidade de cenas, pois na primeira foram cinco, na segunda apenas duas, e na terceira foram seis cenas. Foram construídas ao todo sete cenas para apresentação.

O trabalho não se findou com a última apresentação, as oficinas continuam no CAPS com novos estagiários, mas foi após esta etapa que reiniciei as entrevistas e finalizei minha investigação.

Esclarecerei as funções dentro do grupo começando pela minha, coordenadora da oficina de teatro no CAPS, compareci a pelo menos 3 vezes ao mês nas oficinas sugerindo exercícios cênicos baseados em Boal e em minha própria experiência teatral dirigi os atores para a montagem do espetáculo e mantive minha postura interpretativa a fim de utilizar os recursos teatrais nas horas adequadas e de forma a contribuir com o rompimento de campos.

Coordenei a votação de nome para o grupo, para a peça e os nomes artísticos dos integrantes. Supervisionei os estagiários oferecendo-lhes leituras na área de artes, saúde mental e psicanálise e atentando-me às suas ansiedades, dificuldades, percepções e sugestões. Aos estagiários era legada a função de anotar as atividades que eram feitas e como o grupo as fazia, planejar e coordenar exercícios cênicos.

Foi solicitado que estivessem atentos a uma postura de escuta e observação que os possibilitasse tomar em consideração conteúdos que emergissem dos sujeitos do grupo. Tinham também como responsabilidade servirem de auxiliares junto aos participantes que estivessem com dúvidas ou dificuldades na atividade proposta.

A psicóloga da instituição, fez o intermédio entre o grupo coordenador e os usuários participantes, intervindo quando necessário, contribuindo para facilitar a coesão e o processo grupal, esta viabilizou os recursos disponíveis no CAPS e nos esclareceu casos de falta, crise, apatia, de acordo com seu conhecimento a respeito do participante.

Quanto aos usuários cada um exercia sua função dentro da oficina, mas não de forma delegada e sim de forma natural da constituição e movimento de cada um. No caso da amostra específica posso citar Maria como uma incentivadora e acolhedora dentro do grupo, a mãe, sempre preocupada em prestar alguma ajuda a algum colega. Tibá como um motor, capaz de com suas habilidades de ator, fazer o grupo se empenhar mais, ativando a criatividade de cada um, ele seria o elemento instituinte do grupo. Bebeto pode ser visto dentro do grupo como o aprendiz,

aquele que ouve se empenha a fazer, que parece passivo, mas que inesperadamente mostra-se “ativo dentro do trabalho”¹⁵. Enquanto Catarina faz o papel de camaleão, tomando papéis dependendo do seu estado de humor na ocasião, podendo oscilar entre o papel de sedutora ao de incentivadora do grupo.

Apesar de ter ousado numa definição de papéis não ousei em dizer que eram fixos, pois não eram. Apenas esbocei os papéis mais constantes, mas no decorrer da discussão o leitor poderá encontrar a diversidade e variedade das posições dos sujeitos na estrutura grupal.

Na época da primeira apresentação mais duas colaboradoras ingressaram no trabalho.

Permaneci com os estagiários e colaboradoras em praticamente todos os encontros. Permaneci na coordenação do grupo até agosto com o auxílio dos colaboradores, neste momento iniciei as entrevistas finais que constituíram a parte final de construção dos dados analisados.

4.10. Cuidados Éticos

Devido ao fato de que os usuários passaram por entrevistas, tiveram suas atividades anotadas, fazendo parte de uma pesquisa, todos os cuidados éticos foram tomados. O primeiro deles foi a explicação minuciosa de que a oficina da qual participavam era objeto de uma pesquisa, e por isso seria avaliada. Solicitei a todos a autorização verbal para participarem da oficina e consentimento para fazer a entrevista e utilizá-la na minha dissertação. Esclareci que seus nomes seriam resguardados e sugeri que eles escolhessem nomes para que eu utilizasse no meu trabalho, e assim foi feito.

O termo de consentimento continha linguagem acessível e foi entregue aos usuários e/ou a seu responsável (nos casos de interdição), foi feito os devidos esclarecimentos verbais, sendo

¹⁵ Esse grifo meu, na discussão ganha peso a se considerar.

confeccionado a partir de modelo aprovado por comitês de ética retirado do livro “Tratado da Metodologia da Pesquisa Clínico-Qualitativa” de Egberto Ribeiro Turato (2003).

Quanto às fitas K7 em que foram gravadas as entrevistas, foram desgravadas conforme estabelecido no projeto e na informação da autorização.

Com base em minhas experiências prévias em Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), centros de convivência e hospitais psiquiátricos pude afirmar que a aplicação de técnicas de teatro do oprimido, bem como outras técnicas e exercícios, não implicam risco físico para às pessoas que os praticam.

O Comitê de Ética em Pesquisa da Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal de Uberlândia, nº 236/03, aprovou o presente projeto no dia 22 de dezembro de 2003 conforme documento anexado (**ANEXO II**) de forma a concordar com os cuidados éticos para com as pessoas envolvidas neste.

4.11. Sobre a Infra-estrutura

A oficina aconteceu em espaço pequeno, uma sala fechada que limitou a movimentação do grupo. Outros agravantes foram a má iluminação e a pouca ventilação. A opção por esta sala foi do grupo e da instituição visto que o outro espaço oferecido pelo CAPS-oeste ficou inconveniente quando sofreu uma alteração na sua estrutura física. O que permitiu observadores que intimidavam os participantes, ou distraiam o grupo.

Atualmente, com o prosseguimento do trabalho, um espaço externo que antes era utilizado para oficinas de atividades manuais e grupos terapêuticos, foi liberado exclusivamente para que ocorram as oficinas.

4.12. Recursos Materiais e humanos

Houve apoio do espaço Estação Cultura para as apresentações do grupo, e dos meus colegas de equipe do Projeto TREM DOIDO, para a última apresentação.

Os estagiários não foram remunerados, mas tiveram ganhos profissionais com a experiência vivida.

Fui agraciada com uma bolsa de auxílio a pesquisa da CAPES que possibilitou minha dedicação a este trabalho.

5. RESULTADOS E DISCUSSÃO: A OFICINA EM CENA

5.1. A mosca e a sopa: quem se incomoda?

“Eu sou a mosca que perturba o seu sono,
eu sou a mosca no seu quarto a zunizar”¹⁶

A primeira apresentação do espetáculo “Abrindo Caminhos” foi no dia 18 de maio, na Estação Cultura, comemorando o Dia do Movimento Nacional de Luta Antimanicomial. O “Gestos: Grupo de Expressão” estava preparado para sua primeira aparição pública.

A primeira cena chamava-se ‘a mosca’, na qual Bebeto interpretava o papel de uma mosca barulhenta que incomodava a diversão de casais, que tentavam exterminá-la, mas ela sempre estava lá, insistente. Ao som de Raul Seixas, onde o grupo se baseou para criar, dançaram animadamente, as luzes do teatro se alternavam assim como a corrida incansável dos atores pelo palco, misturando o normal e o patológico. Ao final da cena Bebeto foi à frente do palco e disse “Eu vim aqui pra perturbar”. A fala de Bebeto era baixa e não perturbava, quem a criou teriam sido outras pessoas do grupo, eu, Nara e Cacá. Acreditei piamente que no dia da apresentação sua fala sairia estrondosa como no primeiro ensaio, e sacodiria o campo mantido com a platéia, agora já tenho entendido que a platéia não teria como ficar acomodada, o espetáculo não era cômodo, perturbar não era preciso. O tema, a proposta, nada era cômodo, apenas as poltronas e o distanciamento promovido pelo palco italiano. O distanciamento se desfazia quando o espetáculo se iniciava. Nos comentários do público alguém disse “Meu desejo era me levantar, subir no palco

¹⁶ Trecho da música, Mosca na Sopa, de Raul Seixas, que foi trilha e tema de uma cena do espetáculo.

e dançar com vocês”, a dança era um estímulo para que esquecessem que se tratava de um espetáculo advindo de um CAPS, mas a frase dita por Bebeto era o retrato dessa lembrança.

Por que queríamos lembrar o público de que se tratava de um espetáculo diferente? Quantos porquês seriam aqui, mas algumas suposições já eram possíveis. Afinal, existia o medo da não aceitação de uma estética não-padronizada. Antes de iniciar o teatro eu adverti ao público “O grupo Gestos não tem preocupação com a estética...”. Ora como não tem? De que estética eu estava falando? Porque eu nos defendia? Quem eu protegia?

Algo ficou evidente: havia muitas precauções para que o espetáculo ocorresse protegidamente. Minha apresentação anterior falando sobre a estética, e a frase proposta a Bebeto, eram avisos, para preparar o público, deixá-los de sobreaviso. É como se eu e o grupo disséssemos “*olha se você estiver achando feio, é porque não nos preocupamos com isso*”, “*caso você se sentir incomodado é natural, esse trabalho incomoda mesmo, é diferente*”, ou até mesmo “*Cuidado, pode ser feio e incômodo o que você vai assistir*”.

O que vimos nesta cena em especial, que parecia tão despretensiosa, foi uma série de regras inconscientes que nortearam sua construção, regras estas ligadas ao desejo de destruir os pré-conceitos em relação aos padrões de normalidade, e regras também ligadas ao reforço destes padrões pela afirmação do incômodo que a ‘loucura’ pode causar.

Outra evidência foi que “eu vim para perturbar” era a frase necessária para contar sobre alguns do grupo, alienando Bebeto na produção de sua cena. Expliquei várias vezes a Bebeto o porquê dessa frase, que a mosca perturba assim como algumas pessoas se perturbariam com pessoas que freqüentam o CAPS, mas em nenhum momento ele parecia contemplado por essa metáfora.

Bebeto brincava de ser a mosca, que voa, zumba, pausa, e cai na sopa. De acordo com Aguiar (1988) quando se desconsidera alguma das faces colocadas em jogo no teatro, a pessoa-

ator e a personagem, ficamos implicados na alienação. A pessoa Beбето, não teve um encontro com a personagem mosca no sentido buscado pelo grupo. Novamente “Bebeto” é excluído, seu desejo não era de perturbar e sim o de participar ludicamente de uma cena que permitia multirelações, na qual ele corria de um lado ao outro divertindo as pessoas. Era sorriso e não incomodo que se via em seu rosto, um prazer em estar fazendo uma cena basicamente corporal e improvisada. Assim nem eu, nem o grupo, devíamos ter esperado que Beбето cumprisse com a realização de nossos desejos gritando “Eu vim pra perturbar”, talvez devesse dizer “Eles querem perturbar”, e a cena teria uma cara nova, uma cara de grupo.

Esta cena surgiu de um aquecimento do grupo, em uma oficina, levei o CD do Raul Seixas por sugestão de Tibá, e solicitei que todos dançassem. Na música da “Mosca” as pessoas pareciam animadas, e ao final verbalizaram que gostaram muito de dançá-la. Sugeri então que a colocássemos no espetáculo e que levássemos uma mosca para a cena, ainda testando a idéia perguntei se alguém gostaria de fazer a Mosca. Beбето que sempre ficava em seu canto, mais calado e quieto, disse que gostaria de fazê-la, e na experimentação parecia se divertir muito ao ‘incomodar’ as pessoas dançando. Incomodar, divertir e trabalhar era isso que Beбето estava fazendo. Utilizamos então nos encontros seguintes sempre esta cena como forma de ensaio e aquecimento. Maria sugeriu que ele pudesse falar algo, então o grupo num consenso escolheu a frase que seria dita. Beбето no primeiro ensaio falou alto, mas sem nenhuma entonação, com os ensaios passou a se esforçar com maior ênfase na intenção, porém o tom de voz foi diminuindo.

Ele escolheu a cena, e a cena também o escolheu, visto que era “*colocada por nós*”. Nas anotações de uma estagiária ela fala do olhar opaco de Beбето, e que tinha vontade de sacudi-lo para que ele reagisse, e lá estava ele em uma cena, sacudindo um pandeiro, perturbando, e olhando fixamente nos que dançavam, com um olhar entusiasmado. Talvez porque realmente o teatro o tenha sacudido.

Os elogios ao desenvolvimento de Bebeto dentro do grupo resultaram em um possível delírio, certo dia Bebeto chegou para sua psicóloga de referência e falou que era ator, que trabalhava muito e que inclusive teria trabalhado com Antônio Fagundes. Eu e os estagiários recebemos esta informação com alegria, apesar de delírio ser considerado um sintoma, é também a forma de expressão dos conteúdos do pensamento do indivíduo. Esta forma de pensar me fez ver mais uma vez o teatro como uma via de acesso à sociedade. Ora, quem é Antônio Fagundes na sociedade?

Na ocasião em que Bebeto fez essa colocação, Fagundes estava trabalhando na série “Carga Pesada”, que teve sua primeira versão na década de 80 e fez muito sucesso. Na série Fagundes é um caminhoneiro e vive aventuras com seu amigo Dino, interpretado por Stênio Garcia. A imagem do ator sempre esteve muito divulgada pela TV Globo, basicamente fazendo papel de galã, e raramente sendo o vilão. Trabalhar com Antônio Fagundes seria como ser um astro, e até mesmo um ator da Rede Globo, sonho de uma grande parte dos iniciantes em teatro. Bebeto então, encontrou no teatro, uma possibilidade de reconhecimento social, seja através dos sintomas, seja através de seu trabalho cênico, sua expressão é clara. O que torna o dizer de Bebeto patológico é o fato de que o está destinando a um lugar inadequado, pois no espaço cênico é muito bem-vindo.

Na segunda apresentação do espetáculo, quando eu e os estagiários perguntamos a Bebeto se ele estava animado para a apresentação daquele dia, ele respondeu de prontidão, esfregando as mãos energicamente : — Fazer o quê? A gente tem que trabalhar — e sorriu. As palavras de Bebeto me trouxeram novamente a visão do acesso ao plano do social, a reinserção no trabalho. De acordo com Rauter (2000), é a potência do desejo no trabalho que faz dele terapêutico e não alienante, e que esta é uma das principais funções das oficinas. Se anteriormente eu disse que Bebeto estava

alienado na produção em cena, encontrei depois indícios de que apesar de não ser contemplado pelo discurso da cena, ele o proferia sem alienação deixando este próprio de si.

Na entrevista o trabalho para Bebeto, apareceu ligado ao seu sofrimento psíquico. Segue abaixo o trecho ao qual me refiro:

Bebeto — Ah, atualmente eu to e sentido bem né? Bem assim, é pra mim né? Agora...não deu ainda para voltar pro trabalho. Sempre falta trabalho lá né? (com tom de quem está sendo solicitado a trabalhar)

E n — O sr está querendo voltar para o trabalho?

Bebeto- Ou voltar ou aposentar logo né?

E n — O sr acha que quando trabalhava as coisas estavam melhor ou não?

Bebeto_ Ah o médico disse que quando deu a crise foi no trabalho né?

E n — Foi o trabalho que gerou a crise?

Bebeto_ É.

E n — O médico te falou isso?

Bebeto_ Falou.

E n — O Sr. trabalhava a noite?

Bebeto — A noite.

En — O senhor me disse que estava bem mas, e os problemas os quais o sr veio tratar aqui no CAPS? Não estão aparecendo?

Bebeto — Os problemas. Só tem noite que a gente, eu não ando conseguindo dormir. Mas, tirando isso aí, eu to bem.

Bebeto não soube me responder se as coisas estavam melhor no trabalho, ele sabe o que o médico disse, que no trabalho havia crise. Mas ele disse “quando deu a crise, foi no trabalho”, e invoquei várias possibilidades: quando deu a crise, foi no trabalho; “o médico disse que quando deu a crise...”; a crise que se dá através da palavra do médico. Pois mesmo com crise talvez Bebeto fosse ao trabalho, como sugere a primeira possibilidade que propus na segunda linha. E ele vai ao trabalho artístico, mas também ao trabalho de vigília.

É certo que ser vigilante, profissão de Bebeto, precisa da vigília. Pesquisas sobre a saúde do trabalhador alertam sobre a alteração de períodos de sono e vigília. A vigília é um trabalho físico e psíquico, onde as alterações biológicas e sociais nem sempre ocorrem positivamente, alertando para uma ocorrência cada vez maior de patologias ligadas a este tipo de trabalho, onde os transtornos de sono aparecem como geradores de angústias para os indivíduos. (SILVA, 2001). Esse trabalho não cessa, pois como ele mesmo diz o que ainda não melhorou é que não está

conseguindo dormir à noite. Bebeto chega a titubear, “a gente” não está conseguindo dormir, ausentando-se do lugar de enunciador.

Quando ele fala, não é o enunciador, é um locutor da voz de um outro, o médico. O médico representa aqui a disciplina medicina, e conseqüentemente representa seu domínio sobre o que é razão e dê-s-razão, o que é saudável e o que é patológico. De acordo com Guirado (1995) a polifonia não é constitutiva do discurso, mas aparece quando se torna possível distinguir o enunciador e o locutor.

Na primeira frase do entrevistado no recorte acima, vemos uma sentença contraditória, após dizer que não há como voltar a trabalhar agora, afirma que “sempre falta trabalho lá”, com um tom de que o estavam esperando no emprego. Bebeto parecia dizer que *sempre tem trabalho lá*, mas o “falta” deixou que o restante do assunto dissesse do ocorrido. O trabalho era sua falta (aqui aparece o Bebeto enunciador, o desejo de ter seu lugar), onde estava faltando. Falta trabalho na empresa, falta Bebeto na empresa, falta trabalho para Bebeto, falta o Bebeto no trabalho. E assim pude imaginar Bebeto não existindo no trabalho, persistindo na vigília talvez como sofrimento restante, talvez como prova de sua capacidade. Mas a palavra da medicina antevê o destino da vigília de Bebeto: Vigia ou aposenta!

A mosca que perturba o sono de Bebeto seria seu árduo trabalho psíquico, para manter sua inscrição na realidade.

O tempo de Bebeto é um tempo que cura. O tempo passando no CAPS, o tempo dando tempo ao tempo, o tempo passando acordado, olhando a rotina da vigília noturna, a vigília de uma vida sempre tão concreta, pouco subjetivada. O cotidiano é massacrante e convidativo, e quem pega no sono, cai num real conturbado que parece sem retorno. E lá vai Bebeto encontrar no CAPS mais uma forma de fazer rotina, conta na primeira entrevista que fazia tapetes, e caixas de

palito, e assim permanece trabalhando. A rotina é amiga porque alivia a absurdez das coisas, mas nos deixa de oferecer muitas coisas novas.

Rauter (2000), lembra que o capitalismo, recordando Marx, faz as condições de trabalho serem alienantes, as máquinas adquiriram uma autonomia artificial, sendo o homem seu escravo. Assim a mesma autora coloca como saída para que sejam possíveis vetores de existencialização¹⁷, “uma subordinação da tecnologia a uma ética da vida” (p. 268).

O que encontrei no trajeto de Bebeto é essa ausência de si, uma alienação no ofício que o desintegra, o enlouquece.

O espaço do teatro é adequado para que a produção de mundos de reconhecimento, ou de vetores de existencialização, pois sua base é a criatividade, a valorização do não dizível e do inventivo. A priori o teatro não se submete às tecnologias, e sim aos humanos, as máquinas do teatro são o corpo e a subjetividade do ator.

Com a OTT Bebeto diz na segunda entrevista que gostou do trabalho que nós colocamos para ele fazer ali.

E n — Na apresentação de teatro o que o sr mais gostou de fazer?

Bebeto — Gostei do trabalho que “ceis” fizeram né. Também gostei da peça que “ceis” colocaram pra mim fazer né?

Ele está assujeitando-se, pois que outro lugar ocuparia a não ser o de sujeito alienado de si. No entanto em cena, ele se diverte, seu delírio aparece, sua voz fraca, algo que ninguém havia preparado para Bebeto, que nenhuma técnica pôde emoldurar e conter, sendo que assim, a produção tinha também algo seu e algo do grupo.

No trecho da primeira entrevista abaixo, encontrei a evidencia de que faz com que o tempo passe para o usuário, usurpando assim o sentido das atividades feitas no período em que o usuário

estava lá. Encontrando no passar do tempo, a meta terapêutica do CAPS, Beбето atribui ao tempo a sua melhora.

E n — E o que te agrada aqui?
 Us — Aqui agrada o tempo né?! O tempo passa né! “
 (....)
 “E n — E como você acha que pode ficar bom?
 Us — Bom, aí depende né? Eu acho que com o tempo né?”

O tempo como sinalizador de uma passividade, o tempo que passa por Beбето, sem que ele passe com o tempo, como se estivesse na guarita de um vigia, e as horas corresse devagar, e agora corriam depressa, mas ele ainda na guarita, esperando. Lembrei-me inevitavelmente de *Saltimbancos*, uma peça musical de Chico Buarque e Sérgio Bardot, dirigida ao público infantil mas com crítica maciça à configuração política e econômica dos anos 70. A música “Um dia de Cão”, fala de um Cachorro que é encontrado pela personagem Jumento, em péssimas condições físicas, e como diz o Jumento “Parecia ter pesadelos horríveis”. O Cachorro que estava dormindo acorda assustado já oferecendo seus serviços ao Jumento, este por sua vez diz que não vai lhe pedir nada, e lhe propõe uma parceria. No entanto, em nenhum instante do musical o cachorro consegue abandonar sua condição servil e prestativa. A música que o apresenta ao público deixa claro seu posicionamento frente ao mundo:

Não fazer baderna-na/ Entrar na caserna-na/ O rabo entre as pernas-nas
 Volta, cão de raça/ Volta, cão de caça/ Volta, cão chagal
 Sim, senhor/ Cão policial/ Sempre estou/ Às ordens, sim, senhor

¹⁷ Termo empregado por Guatarri ao, onde o humano desejante pode existir.

Sempre às ordens, mesmo quando não existem exteriormente, interiormente são ditadas. A música faz referência àqueles que voltam da guerra com seqüelas psicológicas, maltrapilhos fisicamente e psicologicamente. Mas a guerra ao qual os autores se referem, estando estes falando do Brasil nos meados de 1970, é a guerra contra a ditadura. Estão falando assim, da subordinação do embate de militares e civis, todos sujeitos ao processo autoritário, em plena ação naquela época de repressões e regras ilógicas, desumanas.

O contato de Bebeto acontece fora de um momento de ditadura, mas o medo de perder a identidade meio a ditadura do trabalho maquínico, inseguro, subordinado, mal remunerado, sem prazer, enfim, este medo da ditadura quotidiana, que o desintegra. Mas Bebeto persiste na ordem, obediência ao trabalho, embora sua própria enfermidade “Ganha a vida!” como Bebeto disse a mim, sobre ter uma vida simples.

Quando ele está em contato com interlocutores, como eu, o público ou o CAPS, que se diferenciam de Bebeto, já pelo estatuto psico-sócio-econômico, sua palavra repete automaticamente um lugar servil, obediente. Bakhtin (1992) acentuou que a estrutura de uma enunciação é determinada pela inter-relação social dos envolvidos no diálogo, ou seja, depende totalmente do meio social mais amplo e também da situação mais imediata.

Bebeto, porém tem o instrumento do teatro para poder subverter em parte as relações imbricadas, com a possibilidade de ter voz, em várias OTTs diz o que não quer fazer, e o que quer fazer, chegando inclusive a reivindicar o direito de não participar de algo que é proposto, ou de questionar algumas regras das atividades.

Observei também, que pareça um exagero da interpretação, o uso irrestrito de “né?” nas entrevistas de Bebeto, parecendo-me sempre uma voz do locutor buscando aprovação do destinatário. A abreviação “né”, revista em sua forma original retornaria ao “não é”. Aconteceu no discurso sempre em tom interrogativo no fim de cada afirmação do sujeito. Assim o discurso

tomou dois caminhos possíveis o de ser ou o de não ser. Ele se negativizou antes de ser aceito ou refutado pelo destinatário, mas aconteceu com uma interrogação afirmativa que acentuou o “é”, descaracterizando o “não”, tanto que aparece transformado em “né”. Nessa acentuação o discurso acaba sendo aceito mesmo se não houver concordância, é como se ele trouxesse o seu ouvinte para bem perto do enunciador, e como se esse enunciador se defendesse através dos vícios de linguagem do locutor. Nas entrevistas de Tibá, encontrei também a grande repetição dos “né”s.

A cada dia mais disposto Bebeto mostrou ter superado seus limites e os limites institucionais. Se na primeira entrevista o tempo que passa é o dispositivo terapêutico que o ajuda, na segunda, é o reconhecimento de si nos espaços do CAPS. Salientando aqui, que a única atividade que era feita por Bebeto no CAPS, era o acompanhamento psiquiátrico e a oficina de Teatro. Assim o teatro toma o lugar do tempo, no qual Bebeto sai da guarita de onde vigia as horas, para o palco, onde as horas são atuadas, encenadas. No trecho abaixo encontrei esse contraste:

Us— Aqui me agrada tudo porque *(pausa)* no começo eu achava estranho né? {...}
 Us— Foi primeiro mas hoje já *(pausa)* já to acostumado eu já gosto do CAPS. {...}
 Us— Eu ficava meio tímido né, dependendo da atividade que a gente fazia eu achava estranho. {...}
 E n— E do que o Sr. gostou aqui?
 Bebeto — Ai eu gostei mais do teatro né?
 E n — O Sr. gostou do teatro?! Então me fala, nesse tempo que Sr ficou no teatro o que achou, se te ajudou ou não.
 Bebeto — Eu gostei mesmo foi do teatro né, inclusive na época que eu peguei alta né, me chamaram para ir de manhã, eu não gostei. Perdia o teatro né? Gostei mesmo é do teatro.*(pausa)*
 E n — O Sr já tinha feito teatro antes?
 Bebeto — Não.

Bebeto deixa claro que não gostaria de ficar sem o teatro, logo que pôde voltou a ir ao período da tarde. O espaço de existencialização que permitia uma nova linguagem à Bebeto era solicitado por ele, não mais pela instituição, seus fazeres mecanizados, e a estranheza que

o o afastava da instituição, foi reconstruído à partir do momento que ao invés de ofícios aprendidos era lhe proposto um ofício inventivo, em que ele se via sempre numa situação nova. Lembrei-me de Rauter (2000) quando discute que a recriação do cotidiano dos usuários, à partir do primado da criação sujeito ao desejo, e não à produção utilitária deve ser ponto de partida para uma oficina com pessoas empobrecidas em sua subjetividade.

Eu falei do tempo, perguntei sobre o tempo em que ele passou nas oficinas, mas ele se esqueceu do tempo e lembrou-se do seu desejo. Com base neste desejo ele, que na primeira entrevista pediu meu aval para garantir que estava melhor “Tô agindo bem, né?”, na segunda entrevista, afirmou a melhora, mas apontou ainda algumas faltas (a do sono, do trabalho, e do teatro) sem precisar do meu parecer sobre suas próprias queixas, mostrando assim um deslocamento positivo do discurso.

Percebi ao fim da última entrevista, que havia duas vozes no discurso de Bebeto, direcionadas a dois destinos distintos, uma voz, a do enunciador se dirigia ao teatro, representado no momento por mim. Outra voz, a do locutor, era narrativa e descrevia sua história, destinada ao gravador que naquele momento pareceu denotar instrumento de garantia das palavras proferidas.

5.2. Nós: as palavras e seus destinos

A segunda cena intitulada ‘nós’, tinha como atriz Maria, apenas ela no palco, sentado sob um foco de luz, junto a um cesto de linhas. Demonstrando ao som de Chavela Vargas extrema tristeza, onde inicia um trabalho de desembaraço dos nós. A cena é densa, e vai se acalmando à medida que ela desembaraça as linhas e, depois de muito peso na cena eu cantava da coxia “A tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim...mas alguma coisa acontece no quando agora em mim, cantando eu mando a tristeza embora”¹⁸, enquanto atriz desembaraça um fuxico multicolorido. Por fim pronuncia algumas palavras para anunciar que a tristeza se foi. Essa cena foi criada pela própria Maria, que certo dia chegou ao teatro e estimulada pela atividade espontânea, contou de uma tristeza recente. Disse que se sentia muito sozinha em um dia e quando chegou ao CAPS ainda muito triste, viu linhas amontoadas num cesto e decidiu por desembaraçá-las. Naquela semana Maria disse que pensou em se matar.

Maria acreditou que ficar ali desembaraçando as linhas lhe serviu como terapia pois, ao final, sentia-se bem melhor. Herrmann (1999) quando discorreu sobre os aspectos da histeria, disse que a repressão dos impulsos sexuais da pessoa constituem um nó, que é a fonte das angústias desse sujeito. E Maria se propõe a mexer em seus nós em cena, e mexe também com *nós* (no sentido de conosco, platéia e grupo).

Ao ouvir tal história sugeri que a montássemos para o espetáculo, pois imaginariamente era bonita e era dela. Um estagiário disse já tê-la visualizado e por fim ele construiu a imagem da cena. Maria não queria escolher a música mas entre as sugestões ela se identificou com a de Chavela, que era mais depressiva. Ouvindo Chavela Vargas, Maria conseguia transmutar a tristeza para que todos seus espectadores pudessem vê-la.

Mesmo com minha sugestão de que fossem apenas gestos, Maria queria falar, e a cada ensaio falava uma coisa diferente no fim da cena, e a frase ia crescendo, como por exemplo “desembarçando essas linhas desembarcei toda tristeza que havia em mim”. Noutro momento disse “desembarçando essas linhas eu joguei toda a tristeza que havia no meu coração embora...”, certa vez ela fez um discurso sobre as linhas e a tristeza, mas que teatralmente não era interessante. Pedi a Maria que fosse reduzindo a frase tentando fazer uma síntese da cena. Em um outro ensaio Maria chegou com os olhos inchados e nas anotações de uma estagiária “o corpo rígido”, então Maria expressou-se dizendo “hoje estou como estava naquele dia das linhas”, na hora de ensaiar sua cena, ela muda novamente o texto “Desembarçando estas linhas desabafei minha angústia”.

Até que na primeira apresentação ela concluiu: “– Mande a tristeza embora”. Na segunda apresentação pública estava ainda mais sintética “– Desembarecei!”, e na terceira e última apresentação Maria simplesmente não falou nada no fim da cena. Assisti junto ao público um movimento constante que partia inicialmente de uma ação para encontrar o sujeito enunciator, como se a ação *desembarçando* fosse a produção do efeito aliviador em si, tornando-se cada vez mais próxima do sujeito *eu*, em que se evidencia um movimento não das linhas materiais propriamente, mais os movimentos das linhas de sentido do campo psíquico que sustentavam a cena vivida.

Esse movimento de crescimento e decrescimento da própria fala foi interessante, assim como a cena. Pensei na cena, iniciava-se triste, devagar, e junto com a música crescia, chegava aos berros, e depois de cessar o pranto de Chavela, vinha Pixinguinha, e a cena era um alívio, até as linhas estarem em ordem, e Maria conseguir sorrir. Talvez foi por este belo percurso que Maria tenha definido em certo encontro as pessoas do grupo, dizendo que não são como artistas mas como pessoas querendo “romper barreiras”.

¹⁸ “Desde que o samba é samba”, música de Pixinguinha.

A música de Chavela não tem fim feliz, seu fim é repentino, uns acordes e fim. A cantora ainda está no ponto máximo do sofrimento, não há descarga daquilo que ela gerou com sua voz rouca e forte. Não me preocupei com a letra, poucos entenderam seu espanhol, nem precisava, era rasgada a dor, ou rasgante. Foi essa a música com a qual Maria se identificou, o Pixinguinha com fim apaziguador onde o samba e a dor transformam tudo, permaneceu apenas com o intuito de levar a mensagem do desembaraço. Mas Maria se preocupava mais com os nós do que com seu desfecho terapêutico.

Não tive a intenção de fazer uma análise baseada nos diagnósticos dos participantes, mas fica evidente aqui a estrutura de Maria. Sua estrutura histórica que se presentificou nas oficinas. A cena do seu sofrimento, a cena de uma vida amarga e sem sentido, cenas e cenas, e uma insatisfação que mesmo quando não presente na linguagem verbal aparecia na linguagem teatral. Na hora de falar, Maria estava preocupada em contar ao seu público o quanto era feliz agora, que havia desembaraçado as linhas, e é lógico que queria ser aplaudida em seu espetáculo pessoal.

E o movimento de expansão e extinção¹⁹ das palavras me sugeriu a elaboração da cena vivida. Em um primeiro momento os detalhes eram por ela explicados e quanto mais se pensava mais aumentava a frase, com minha colocação de que a cena já dizia muito começou a deixar a cena falar mais, e as palavras menos. Os detalhes saíam da palavra para o gesto, num percurso inverso ao anterior. Nas palavras de Aguiar (1990) o teatro seja ele o espontâneo proposto por Moreno, seja ele o teatro em si, ele pode transformar o estar da pessoa no conjunto que o leva a sofrer em um estar ali de forma mais relaxada e com mais possibilidade de ter prazer.

Quando Maria já havia internalizado sua própria história, perdendo a superficialidade que antes ocorria, a cena ia passando a ser menos sintoma e mais arte, a palavra lhe fugiu da língua, as

¹⁹ assistida no sentido de compartilhada, vista, cuidada .

linhas foram vistas, a dor foi assistida, o sorriso fechou um momento, nada era preciso dizer. Vi ali a internalização da arte cênica, um crescimento como atriz e um grande salto como pessoa.

O trabalho de atriz com Maria foi difícil, ela tinha o que no teatro chama-se de ‘veia melodramática’ e uma tendência a recitar as falas, assim a naturalidade muitas vezes se perdia. Mas isso caracterizava a forma de Maria se expressar. Lembrei-me de quando aprendi a recitar poesias na escola, e de como era visto o teatro, era realmente muito próximo do que ela trazia para as oficinas. Maria era teatral, quando chegava mais animada e alegre nos ensaios as cenas tendiam a recitação e a superficialidade, precisando de mais direção cênica que nos demais dias, precisava assim do aquecimento de seus sentidos para não se tornar uma artesã cênica. Me refiro ao pensamento de Boal (1995), que diz que o ator que não se utiliza do conhecido e do desconhecido em si para construir sua personagem (seja ela dócil ou assassina), não é um ator de teatro, trata-se de um artista da representação que acaba por que aderir superficialmente à compreensão da personagem e a partir dela e não de si mesmo manipula sua marionete, fantoche, pincel ou corpo (um corpo sem desejos na crença do ator). O autor chama isso de artesanato que copia formas pré-existentes enquanto a arte procura novas essências.

Com muitos ensaios notei que a climatização ajudava no desempenho de Maria, ou seja, um bom aquecimento, um ambiente silencioso, a música densa, e os objetos de cena à sua disposição.

Ao contrário do resto do grupo, ela havia tido vivências no teatro, disse que desde pequena mas que quando se casou foi levada a deixar o teatro, o emprego, e a vida social. A experiência teatral vivida não lhe saía da memória, falava sempre de seu amor pela arte.

E n — Como a senhora tem se sentido?

(paciente começa a chorar)

E n — Pode ficar calma, tranqüila, e se sentir à vontade...

Us — É que um vazio que eu sinto. Parece que dentro de mim tem uma gelatina que treme direto. (pausa) Minha casa era cheia de gente, de jovens... ficou tudo pra trás, já tentei suicídio três vezes, eu mesma cortei meu pescoço, e duas vezes eu tomei remédio. (pausa) Eu parei o teatro, o grupo de dança, de tudo, meu marido devagarzinho, do jeitinho dele, como se ele não estivesse proibindo, até meu emprego eu larguei para acompanhar ele. Eu tenho um filho que eu não convivo bem com ele porque ele bebe, e às vezes eu faço alguma coisa e ele acha ruim, mas com outros eu convivo bem. Se tem que falar as coisas eu falo sério.

O discurso de Maria foi feito de contradições, ela se referiu ao seu sofrimento como um vazio e solidão extremos, no entanto na segunda entrevista, afirmou que gosta de ficar sozinha e que o faz. Porém, a solicitação por grupo, por contatos, por diálogos no CAPS e em casa, eram declarados mostrando não suportar a solidão e abandono dos quais se queixava. Fala lamentando que antes era rodeada de muitas pessoas (em uma entrevista), e que agora quando está rodeada de pessoas sente pavor (em outra entrevista). Na OTT Maria fica rodeada de pessoas, e não se sente mal, se justifica dizendo que é porque vira outra pessoa, e é a própria presença dessas pessoas, e da atenção das mesmas, que Maria exige constantemente.

De acordo com as anotações de uma estagiária, o palco era tudo que Maria queria para fazer suas cenas sem discriminação e sobretudo ser aplaudida por elas. Assim o sintoma fóbico de Maria, parece ser um recurso da estrutura histérica, para ter no meio das pessoas uma cena (crise, falta de ar, medo, etc) que atraia os olhares de todos.

Maria relatou ter tentado suicídio “...ficou tudo pra trás, já tentei suicídio três vezes, eu mesma cortei meu pescoço, e duas vezes eu tomei remédio...”, e depois de uma pausa “eu parei o teatro...”, assim o teatro da auto-flagelação ela teria parado por ali, para iniciar um novo arsenal de cenas. No discurso de Maria existe uma multiplicidade de vozes, são suas personagens, “uma pessoa outra”, uma “outra, aquela Maria” e uma *outra* incorporada. Neste trecho citado abaixo um emaranhado de outras Marias querem subir ao palco, mas sempre sobe a *outra*, porque a representação falsificada do real de Maria, disfarça as vozes que querem ser ouvidas.

Desta forma a linguagem de Maria apareceu invariável, ancorada nos dramas pessoais e sensações ruins dela, desembocando sempre em choro ou em uma prestatividade exagerada.

Us — Fico. Como eu te falo quando eu entro pro grupo de teatro é como se eu fosse uma pessoa outra. Como se eu fosse uma outra, aquela Maria tivesse saído e uma outra tivesse incorporado.

[...]

[...] é igual eu falo é como se a Maria José do dia-a-dia se afastasse, sumisse e surgisse uma outra Maria. Nas apresentações no palco pra mim foi como se fosse outra pessoa que eu não reconheci, não era eu. Quando terminava é como se aquela outra Maria voltasse pra mim novamente. [...] como tem hora que eu encarno e o tempo trazem as coisa que passou no teatro pra mim...

No palco estava em cena, assistida pelo público Maria não se reconheceu, ou seja, não se conhece novamente, nem ao seu desejo, nem às suas escolhas, concretizando o real abandono de sua vida (foi deixando o teatro, a dança, o trabalho). Em cena, diante do espaço de existencialização onde lhe foi permitido a vivência do seu drama psíquico a máscara da rigidez cai e Maria se permite alterar cada vez mais o discurso, de um menos original, para um silêncio próprio da sua dor. Dor com a qual tinha contato basicamente corporal (citando dores, problemas de saúde, sensações de inchaço, etc.) e que em uma angústia mais implacável provocava a atuação da auto-destruição (que também acabava em cena).

O público se emocionou na primeira apresentação e os comentários foram muitos “ela chorou mesmo” ou “aquela senhora me emocionou muito”. Nos ensaios as alterações de humor da atriz também eram diferenciais na cena, nos dias em que chegava mais triste no grupo a cena era mais verdadeira e dolorida, e algumas vezes culminou em choro. Num dia como esse, Maria chegou ao ensaio e ao fazer sua cena simulou cortar o pescoço com um dos barbantes, de certa forma esse movimento foi ressignificado dentro da mesma cena. O estagiários lhe disseram que abrir bem o barbante frente ao peito dava mais vigor e estética na atuação, passou a fazê-lo, de forma que o barbante no pescoço era agora um cordão aberto no peito.

5.3. GESTOS: Grupo de Expressão

Saia de mim vomitado
 Expelido, exorcizado
 Tudo que está estagnado
 Saia de mim como esgarro
 Espirro, pus, porra, sarro
 Sangue, lágrima, catarro
 Saia de mim a verdade...²⁰

O nome do grupo Gestos, sugerido por mim se referia a minha atitude frente ao grupo de gestar minhas idéias junto deles, em relação a eles. Ao mesmo tempo o companheirismo e troca explicitava o gesto, como ação solidária, fraternal. O gesto também, seria um ato dirigido ao outro, num sentido próprio do atuante. A segunda parte “Grupo de Expressão”, foi uma junção que fiz das votações e sugestões do grupo, pois queriam tanto o nome “Gestos” como o nome “Expressão”. A dúvida não se findava, até que liguei as duas palavras e contemplei o espaço do terapeuta e do cliente, onde um gesta o que o outro expressa. Expressão ou ex-pressão falando de um teatro, sem pressão, com autonomia. Este segundo nome, também deu uma entonação de categoria, como se tratasse de um grupo conhecido, reconhecido, um *grupo de expressão* no meio artístico.

Mas resumidamente era um grupo moto-contínuo, que gesta a expressão, a liberdade, e que antes de ser chamado grupo de teatro, se chama de lugar de arte, possibilitando que todos compartilhem deste.

²⁰ trecho da música “Saia de Mim” do grupo Titãs, álbum “tudo ao mesmo tempo agora”, 1991.

Neste capítulo relatei a terceira cena, pois esta cena mesclada de usuários e técnicos, foi construída pela maior parte do grupo, transformando o fazer das demais oficinas do CAPS em cena, e procurando uma afinação entre o gesto (ação) e a expressão (criação).

A cena ‘a dança’, contava com Maria, Bebeto, dois estagiários, uma profissional, e mais dois usuários do CAPS que esporadicamente compareciam aos ensaios. Dançaram a música ‘Balada do Louco’ dos Mutantes, em que só usavam as mãos, ficando em semi-círculo retratando as atividades que faziam no CAPS.

Cada um compôs sua série de movimentos, no início havia outros integrantes e os movimentos por estes criados continuaram fazendo parte da coreografia. O ritmo de cada um se diferenciava sendo que muitas vezes percebia-se que cada pessoa estava em um tempo diferente da música. A fim de relembrar e de acompanhar o tempo do outro notei que alguns integrantes olhavam os movimentos do colega mais próximo e os imitavam. Percebi que o que diferenciava a dança dos usuários para com a dos demais era principalmente a habilidade com os dedos, pois se trata de um dos efeitos colaterais de certas medicações psiquiátricas.

Certo ensaio, no qual não pude comparecer uma estagiária ensaiava os atores para “a dança” e se sentiu extremamente incomodada com a dificuldade de manter o mesmo ritmo e os tempos desiguais entre os participantes. Esta sugeriu então que se contasse o tempo, como em um ensaio tradicional de dança, no tempo oito, e assim conseguiram normatizar durante algum tempo os movimentos e a sincronia. Na supervisão, a estagiária chegou afobada contando-me o que havia feito, ou seja, a padronização da criação e expressão. Solicitei que não houvesse mais este tipo de controle de tempo, e assim feito permaneceu a angústia de alguns participantes quanto à diferença.

Após a primeira apresentação, uma pessoa com grande senso de observação aproximou-se de mim e fez-me pensar sobre a necessidade dos usuários de se apoiarem nos movimentos feitos pelos estagiários e coordenadores do grupo, mas atentou-me também pelo aparecimento da

diferença ali, na dificuldade e transparência das necessidades de cada um. Esta expect-atriz inspirou-me uma idéia, pois além da possibilidade de aparecimento do singular, aparecia também a dependência, e uma relação de poder entre os participantes, diferentemente das demais cenas do espetáculo. Então sugeri ao grupo, partindo desta reflexão, que na próxima apresentação os dançarinos estariam com os olhos vedados, e assim o fizeram. Neste momento uma espécie de teatro do oprimido se faz no palco, de acordo com Boal (1999) o rompimento de uma idéia sugerida no palco por uma idéia sugerida pela platéia, traz a cena uma outra idéia, que não é pensada, e sim corporificada e apreendida de uma maneira nova.

Interessante lembrar que os estagiários foram mais relutantes a dançar com a venda do que os demais dançarinos, que haviam me motivado a sugerir a venda. Visto que eram os técnicos, dentro do discurso normal, que se mantinham numa estética estabelecida, os demais se mantinham numa estética a se estabelecer. Assim com os consentimentos, a cena aconteceu, e seu resultado foi próspero, a dança foi singular, cada um no seu tempo, a seu modo, denunciando nada menos, nada mais do que a arte e a possibilidade de inventar sua própria estética quando dela não se sabe, mesmo que seja uma estética do grotesco.

O grotesco ao contrário do que se pensa não é o feio, ou o não-belo, o grotesco é aquilo que se contrapõe ao belo-estético, ou seja, o belo que une beleza e bondade, que está ligada às qualidades positivas, o grotesco então pode ser chamado de belo-repulsivo. (SODRÉ; PAIVA, 2002).

Os corpos marginalizados são associados com o ilimitado, são corpos invasivos que restringem a individualidade do atual. O artista e o louco produzem o grotesco, um para gerar estranhamento, o outro por gerá-lo naturalmente.

5.4. Desconstrução: o olhar e seus destinos

A cena seguinte, quarta, tratava-se de um diálogo de uma atriz do grupo com Tibá, ela o espera e ele chega, contando a ela apenas com a face e ombros a história de ‘Construção’ música de Chico Buarque em uma versão de Osvaldo Montenegro, na qual é cantado apenas um pequeno recorte da original. É tensa, marcante e envolvente. Essa cena surgiu de um exercício que propus em uma oficina na qual o grupo deveria usar apenas os olhos e a face para contar o que a música os dizia. Utilizei três músicas diferentes, sendo a última a música de Chico Buarque. Nesta atividade, várias duplas participaram com seus diferentes diálogos faciais, no entanto a dupla de Tibá se destacou, na minha observação e na de uma estagiária, a dupla emocionou o grupo no ensaio da cena.

Ao conversar com ambos os atores sobre esse destaque, eles concordaram que foi muito comovente e se dispuseram a repetir no espetáculo. Mas nos ensaios a cena não se repetiu da mesma forma, perdendo a profundidade com que havia sido feita na primeira vez. Assim mesmo houve muita apreciação pela delicadeza. Mas interessante após o espetáculo enquanto conversávamos com a platéia sobre suas sensações, uma pessoa disse que gostou da maneira como esta cena representou o espaço terapêutico, no qual o sofredor era acolhido pela psicóloga que tinha uma postura bastante amável.

Para todos do grupo foi um espanto, discutíamos em conjunto que a cena se tratava de um encontro num banco de praça, onde uma pessoa (Tibá) conta a outra (atriz), uma história triste apenas com a face e os olhos. E não é isso (o Encontro de duas pessoas) também terapêutico? (—Passei a me perguntar depois da colocação da platéia).

Infelizmente esta cena só existiu no primeiro espetáculo, pois Tibá sem maiores explicações, saiu do grupo e não participou das demais. Na entrevista que depois de muito tempo ele pôde me conceder, ficou claro que havia acontecido um melindre com alguém do teatro.

Interessante colocar aqui uma anotação que fiz no dia seguinte ao espetáculo “*percebeu-se a diferença de envolvimento na cena da ‘Construção’*”.

Na apresentação assisti a esta cena como se os atores se aproximassem um do outro não mais como iguais, mas como pessoas que já sabiam o que iam fazer ali. Não havia mais o acaso e a descoberta da primeira vez. Particularmente entendi isso como uma super encenação, ou seja, os atores deixaram claro que estavam encenando perdendo a naturalidade original do trabalho. Com as falas da platéia um dos véus caiu, mostrando que diante dos outros (público) tudo o que fazíamos estava de certa forma dentro do discurso da “Saúde Mental” (cuidado, CAPS, luta, etc) e não apenas no discurso da arte.

Pensar que alguém sentado em uma praça pode acolher a história de um estranho, não é comum.

Outra coisa que não pôde passar despercebida é a postura corporal tomada por ambos, a atriz que era profissional da área, recebeu o ator usuário com uma postura de cuidado antes mesmo deste iniciar seu contato. Isso denuncia uma relação transferencial que a atriz (psicóloga) estabeleceu com seu cliente (ator), a relação de cuidado (nem sempre requerida em certas situações).

Por este caminho encontramos uma contraditoriedade, não seria a falta de cuidado que ocasionou o melindre na estréia? Talvez sim, pois procurando auxílio o ator se viu deixado, a pessoa que ele acreditava ser um suporte se recusou naquele momento a decidir por ele solicitando de Tibá suas próprias escolhas. Outra resposta, seria, que talvez não houve falta de cuidado, mas um conflito de posições.

Este fato ocorreu exatamente antes do início do espetáculo, e interferiu em todo o trabalho de Tibá, pois ele que se encontrava no campo do ator estreante, se colocou no campo de paciente frustrado, perseguido. Por outro lado a pessoa que como ele mesmo diz “deu má resposta”, saiu de

um campo quotidiano de cuidados e estava ansiosa se relacionando com o campo da estréia. As expectativas se chocaram.

Logo em cena, Tibá como sempre, se encena. Mostrou a tristeza, mostrou sua mágoa, mas não a empatia, e recebeu mantendo uma certa distancia aquilo que cria que realmente precisava, um pouco de cuidado, atenção, escuta. E agora? Vemos em cena, em uma cena na qual se tratava de questões humanizadoras, acontecer a interpelação da linguagem cênica pelo inconsciente, pelas relações de poder ou, pelas diferenças estigmatizantes nas instituições. Por outro lado, fora do palco, vemos a relação de dependência, pois a profissional não convencionou o que o colega faria e este ficou magoado.

Mas tudo seria muito simples se assim fosse, apenas uma questão de atenção ou de necessidade de independência. Através das entrevistas de Tibá pude perceber o quanto este apreende e é interpelado pelo discurso da área psiquiátrica tomando dentro deste campo, vozes dos usuários da instituição (pacientes e profissionais). A todo momento, Tibá utilizou a expressão “a gente” para se referir ao enunciador. Seguem-se trechos significativos desse discurso na primeira entrevista:

Us — Não, se fosse possível criar novas atividades né? Atividades diferentes do que a gente faz, pra você vê, a gente está aqui há um bom tempo, então a gente vai habituando, vai se tornando hábito aquelas coisa que a gente vai fazendo. Novas oficinas pra gente ta trabalhando, até foi feito uma proposta a pouco tempo né, a gente ta aguardando aí, de vir, de entrar novas coisas pra gente ta trabalhando.

En — E quais oficinas te interessariam?

Us — Ah, eu um dia inclusive eu disse que gostaria da pintura em tecido, né, crochê. É que apesar da gente ser homem, tudo né, mas é interessante ta fazendo crochê.

[...]

Us — Olha, gosto de ficar em casa mas sem fazer nada não gosto não. Só que então, eu preferia estar mais no CAPS né, fazendo tratamento aqui, porque aqui tem o pessoal a gente se distrai, faz as atividades né. Então, vai passando o dia e em casa geralmente fica, por causa da doença, a gente fica mais deitado, fica mais pros canto né. Então aqui a gente tem uma vida mais ativa.

O enunciador nos trechos citados, especialmente nas frases onde o sujeito é “a gente”, se referia aparentemente à todos os portadores de transtornos psíquicos. No entanto, quando Tibá disse “Apesar da gente ser homem”, ele de alguma forma se refere a si mesmo como enunciador e locutor, mas usa do discurso indireto para se privar da exposição de um desejo que deve ser sustentado por ele mesmo. O que eu disse agora é o que vai ficar claro no decorrer das falas de Tibá, é que o “a gente” aparece como um poder com o qual o destinatário da fala, no caso eu, não posso, porque sou um e ele é vários. Abaixo o lugar de paciente e o lugar de profissional começa a se entrecruzar:

Us — Uai as minha atividades já foram bordado, de vez em quando a gente tem tempo livre e aí a gente joga dominó, joga baralho, essas coisas assim em grupo e agora no momento eu tenho feito uma atividade com exercícios né? A gente faz exercício físico porque a gente toma remédio trava muito, então a gente faz atividade física.

O termo “a gente” apareceu como a população de usuários do CAPS, e ao mesmo tempo um *eu* atenuado pela intervenção em um dado grupo, um “eu” desprovido da responsabilidade de escolha.

Abaixo em um outro contexto, “a gente” aparece como forma de conjunto, de união no trabalho terapêutico, interessante porque aqui falávamos exatamente da desunião em uma outra relação de trabalho terapêutico, prejudicada devido a deslocalização de funções, que o teatro ocasionou. Tibá estava assim unido comigo, no campo da mágoa.

Us — Não não conversei, eu não consigo conversar, toda vez que eu penso é em falar com a minha psicóloga de referência porque essa pessoa não é minha psicóloga de referência. Prá gente tá trabalhando isso daí né, porque eu olho pra essa pessoa e eu acho que ela...não gosta muito de mim sabe? Apesar que até hoje eu tenho que fazer terapia em grupo com ela, tudo bem, passou né, acabou e ficou por isso aí.

Uma coisa o magoou, mas quando diz “aí dentro” passa uma impressão de que está se referindo a mim, e não à pessoa, ou ao teatro. Neste momento eu já estava magoada, especialmente pela revelação de que um desencontro com outra pessoa teria afastado Tibá do grupo. Fazendo com que assim, nosso império espontâneo de desestruturasse (e era disso que precisávamos, mas o susto é inevitável).

Us — Da primeira apresentação eu parei né? Mas eu parei foi por causa que alguma coisa me magoou aí dentro né. Alguém na época, na hora lá da apresentação a gente tinha que apresentar junto, e aí eu perguntei pra essa pessoa como que a gente ia sair com as cadeira do palco né? Então eu pensei não “vou perguntar pra aquela menina ali como é que a gente sai”. Aí ela pegou e respondeu pra mim “Não, eu vou sair com ela desse jeito. Essa parte é minha e eu vou fazer ela do jeito que eu quero”. Aí eu falei “Ah então tá”. É uma profissional também né então eu não posso ir contra ela. Resolvi deixar o teatro, mas deixei com saudade, tenho saudade do teatro, é uma coisa muito boa (*eu entendo que ele dizia ‘com a roupa do corpo’*). E...eu pretendo retornar né, acho que é um trabalho muito bom do CAPS, muito bom mesmo, 100 por cento.

O que realmente me chamou a atenção é de como Tibá inicia sua narrativa utilizando “a gente”, prosseguindo como se outros fizessem parte do seu discurso, mas diferenciasse deste outro quando a pessoa se coloca em lugar de escolhedor e o remete a sua individualidade. Literalmente Tibá caiu em si, ou melhor, cai em “eu”, retornando a utilizar a primeira pessoa do singular à partir da terceira linha.

A marca da diferenciação, e da concomitante indiferenciação apareceu na frase “É uma profissional também né então eu não posso ir contra ela”, o também o coloca no lugar de igual, um profissional, e o né pede minha concordância, de profissional tal como ele. Mas somos e fomos profissionais naquele dia, artistas de teatro.

Quando eu entendo errado a fala de Tibá, e ouço *com a roupa do corpo*, entendo minha relação com ele. Era de uma diretora de teatro com um ator de teatro, e sair com a roupa do corpo, é como um abandono, uma demissão, um divórcio que sofremos. Assim anulei um possível

conflito dos lugares da palavra. Quando Tibá dirigia a palavra para os terapeutas, os reconhecendo no lugar de colegas, e estes se reconhecendo em outro lugar, a palavra caía na dimensão da falta de sentido, fazendo com que cada um tomasse a palavra com a lógica que quisesse, mas sem interlocução. De acordo com Guirado (2000) só aceitamos uma palavra do outro se você reconhece o lugar de sua produção. Autora fala sobre esse lugar, como um espaço que é legitimado pelas pessoas como, por exemplo, o espaço do psicanalista, o espaço do paciente do CAPS, o espaço do professor, enfim, os espaços de onde partem a direção do discurso.

O meu lugar de diretora, reconhecido tanto por mim quanto por Tibá, e da mesma forma ele no lugar de ator, possibilitou as trocas e a confiança que ele depositou em mim para falar do desencontro de lugares que o levou a deixar o grupo. Por outro lado, é inevitável lembrar que fiquei durante meses querendo saber o que havia acontecido, e não conseguia sequer me reaproximar de Tibá. Certo dia, Tibá me encontrou no CAPS e não me cumprimentou, eu num misto de culpa e respeito, também não o cumprimentei.

Conclui com aquela atitude, que eu havia feito algo que ele não gostou. Não achei isso ruim, mas precisava saber o que era. Revi minha postura, a do grupo, dos estagiários, e nada. Pensei: “do melhor, o pior”. O prazer de ver Tibá em cena, se desfazia no desprazer de vê-lo fora do teatro. Entrevista-lo então, foi como estar preparada para a acusação “Saí com a roupa do corpo”, ou seja, do teatro ele não havia levado nada, eu não o havia dado direito a nenhum acréscimo ali. Minha culpa, e um ouvido torto, refazendo uma relação bruscamente interrompida.

Mas do teatro, ele levou muita coisa, inclusive uma grande parcela de segurança do grupo. A roupa do corpo? Ou a personagem do teatro?

Não sei. Mas Tibá, diante da entrevista, trajava a personagem que lhe convinha para falar de si.

Novamente no discurso de Tibá, aparece o discurso da psiquiatria, da reforma e dos preconceitos populares, exemplos são: “[...] sou assim tipo meio neurótico sabe”; “quieto na depressão, e quando eu entrava em depressão ou em crise de psicose...”; “[...]eu cheguei com o quadro de psicose maníaco depressiva muito forte[...]”; “[...]eu estava assim mais doente mental mais atacado né.”. Este discurso se produz diante de uma circunstância de pesquisa, com um gravador ligado, dirigido a uma profissional, dentro de uma instituição, tudo isso o contextualiza e faz dele um discurso totalmente permitido. No entanto não faz dele um discurso esperado, ele pareceu entrar sem ser convidado (mas está sempre presente no dia-a-dia), pois este discurso imantado de regras e leis sobre a doença e os doentes, afasta Tibá (e a todos que o servem de locutor) de um vivência *real* de sua condição dentro do CAPS e diante do problema do qual cuida.

Outro ponto importante que apareceu no discurso de Tibá, se referia a uma solicitação, que aí sim apareceu na primeira pessoa, como assunção do enunciador “eu”. Na primeira entrevista nada precisava mudar para que sua melhora avançasse, mas na segunda entrevista ele reivindicou o retorno a um estado anterior de cuidados, de atendimento individual. O primeiro trecho, da primeira entrevista, segue abaixo:

E n — E o que você poderia estar sendo feito pra você melhorar mais, como você mesmo disse?

Us — Pra ta me ajudando a melhorar ainda mais a única atividade que poderia ser feita é as coisas que já estão sendo feitas como o acompanhamento do psicólogo né, o que me incentiva mais, né, que me deixa melhor, é isso.”

O entrevistado iniciou no singular, falando que tratava-se de uma atividade, mas quando completa a oração passando ao plural “é as coisas que já estão”, querendo dizer que já tem o que precisa, acaba por denunciar que não tem o que precisa. Como se as “coisas” que estão sendo feitas, já estão feitas, prontas, e não dão possibilidade de avanço, de evolução. Por outro lado, um

sentido possível seria de que as coisas que a Instituição se propõe a fazer, deveriam ser feitas, se queixando talvez de uma falta de realidade na sua relação com as atividades. O que está sendo feito poderia ser feito, poderia ter efeito, fazer sentido para Tibá. Ele cita então, o espaço do atendimento individual em que parece que Tibá é *melhor deixado*, ou melhor, na psicoterapia ele é abandonado por essas coisas feitas, prontas, que nada fazem. No consultório o fazer dele é priorizado, enquanto coisa a se construir dentro de regras onde ele se sente “melhor”. Num segundo momento, na entrevista final, ele não estava mais em terapia individual e se queixa com muitas ressalvas.

E n — Tem alguma coisa que você gostaria que fosse diferente aqui no CAPS?

Us — Que fosse diferente? (pausa) A eu tenho uma coisa que eu gostaria que fosse diferente mas eu acho que não é possível por causa da quantidade de pessoas que prestam serviço ao CAPS né. Eu gostaria que tivesse mais psicoterapia individual sabe, porque quase não tem. Porque eu acho que os médicos né, são poucos, então quase não tem terapia individual. Tem terapia em grupo. Mas geralmente na terapia em grupo você não consegue se abrir totalmente, tem coisas que não dá pra você levar pro grupo. Tem coisas que tem de ser individual mesmo. E..é isso aí que eu gostaria que tivesse, mas terapia individual né, mas acho que é impossível por causa da quantidade de médicos, não dá conta.

Preferi iniciar do fim deste trecho, onde o “Não dá conta” aparece como uma multiplicidade de sentidos, é como se dissesse que não prestam contas aos pacientes do porquê de não ter atendimento para ele. Não prestam conta e ainda, não o suportam, ou não suportam seu sofrimento. Ao mesmo tempo, ele se refere a mim “não dá conta” saindo da concordância nominal que liga a afirmação aos médicos, e dirigindo-se a mim, sua destinatária, como portadora do discurso que não suporta o dele. E aí mais uma lógica para tomar o discurso psiquiátrico para falar de si, como se fala do meu lugar e do lugar dos outros.

Um outro caminho pensei, no qual existe uma conta, no sentido de uma despesa, que não pode ser paga (não diretamente) pelo paciente, e assim não se sente no direito consciente de cobrar esta prestação de contas àquele profissional que se propôs a pagá-la.

Mas como o método se interpreta e reinterpreta neste constante descascar de cebola (como eu me senti, tirando as finas cascas, que são muitas, e esperando que ao chegar ao fruto me haveriam lágrimas) me deparei com outro verso da afirmação “não dá conta”, o *médico* não paga porque não dá conta do que o outro tem a contar. Aqui o vértice do *contar*, onde não cabe a palavra, as histórias de Tibá. O psicólogo, o psiquiatra, nós, todos ganham nome de *médico*, um modelo no qual se justifica o *não ser ouvido*, que olha, cuida, mas não dá conta, não o escuta.

5.5. O destino da diferença

“O queres e o estares sempre afim do
que em mim é de mim tão desigual...”²¹

A última cena tinha como música de fundo “Metamorfose Ambulante” de Raul Seixas, na qual a atriz Catarina entrava envolta por um pano preto e fazia expressões de extrema angústia até conseguir desvencilhar-se com a ajuda de um outro ator, enquanto ele a desenrola enrola a si mesmo no pano. Posteriormente ele era ajudado por um terceiro ator que após estar envolto pelo pano consegue desamarrar-se, e enfim livre dele o transforma em objeto cênico pronunciando palavras de liberdade. Esta cena em especial foi pensada pelos estagiários, na qual um deu a idéia do enrolar e desenrolar, mostrando o movimento do estar seguro e do não estar seguro. A intenção do estagiário era levar os usuários do CAPS a este questionamento, dos lugares onde estão e não estão protegidos, sua preocupação seria com a dependência observável das pessoas da instituição e dos profissionais da mesma. Posteriormente a pedido de Tibá inserimos na cena a música “Metamorfose Ambulante” de Raul, que se identificava com a mesma. A cena, no entanto não tinha final, não sabíamos ao certo como seria, se daria certo, e só conseguimos ensaiá-la um dia antes da apresentação.

No ensaio (de véspera) quando eu assistia a um integrante enrolado no pano preto, pensei no nome da cena “O Casulo” e sugeri que ele se desvencilhasse do pano e se regozijassem com a liberdade conquistada, ele o fez timidamente, mas foi possível enxergar grande beleza naquela ação. No dia seguinte, o ator não compareceu, e mais tarde pudemos saber que ele não queria se apresentar, pois era muito tímido.

Como era o dia do espetáculo tomei o papel do ator que havia faltado e pretendia inserir uma frase de Arthur Bispo do rosário na cena “Os loucos são como beija-flores, nunca pousam, estão sempre há dois metros do chão”, no entanto sem planejar o que fiz foi dizer repetidamente em cena “como borboletas há dois metros do chão”.

Catarina, a atriz que iniciou a cena, havia nos surpreendido desde o primeiro ensaio, ela entrava com movimentos tortuosos e demonstrando angústia, e o fez com mais profundidade que Zé Alberto, que estava escalado para o papel, mas que se preocupava demasiadamente com a estética dos movimentos. Trocavam de papel dentro da cena, onde se via a perfeita sintonia de uma cena da qual muito falávamos, mas que nunca havíamos corporificado.

A cena foi extremamente aplaudida e comentada, os atores se identificaram e também a platéia. Algumas pessoas comentaram ali que não sabiam diferenciar usuários de não-usuários do CAPS, que a troca de casulos teria feito com que eles se sentissem também loucos e são alternadamente. A esse fenômeno coletivo de prazer, choro e riso, chamo catarse.

De acordo com Aguiar (1988) a catarse do teatro espontâneo quando acontece se faz no corpo do ator, do diretor e do público. Esta cena foi praticamente espontânea, visto que a criamos assim, de relance e que foi realmente completa apenas em sua primeira apresentação. Catarina disse posteriormente ao espetáculo “Agora não tenho medo de mais nada, eu perdi a vergonha”.

Interessante porque na entrevista Catarina tratava principalmente de sua solidão, mora no fundo das casas dos pais e dos filhos, ficando praticamente o dia inteiro sozinha. Sai para dançar, sozinha, volta sozinha, e vê no teatro um lugar de encontro. Disse também, que em sua casa todos são de pouca conversa, e no teatro ela é uma das pessoas que mais dialoga, busca amigos e até mesmo se interessou por um rapaz do grupo.

²¹ Frase da música “Querer” de Caetano Veloso.

O teatro como espaço da *falta de vergonha*, como um lugar não atingido pela ditadura da sólida solidão.

Catarina tem seus planos, quer trabalhar. Afinal como repetiu em diversos encontros da OTT, “Minhas idéias estão voltando para minha cabeça”. Onde eu escutava que Catarina estava reconhecendo-se nas próprias idéias, elas não lhe eram mais estranhas, podiam ser aceitas, pois o teatro é sem vergonha mesmo. Desnuda a o ator e lhe mostra seus desejos. Como diria Boal (1995) ele vai na toca do lobo buscar o desconhecido do artista para que ele o enfrente no palco.

Assim na cena do casulo, vestir o manto negro, que enlaça o indivíduo e o isola, que tira sua cor natural, o protege negativamente da dor (e gera ainda mais dor), significou entrar em contato com estas coisas sofríveis. Irresistivelmente a troca que foi favorecida por outro ator, que lhe pegou o manto, compartilhamento deste manto que lhe tira a vergonha, que mostra que não há solidão e que ela é ao mesmo tempo inevitável. O ir e vir sozinha tornou-se poder ir e poder vir, sem vergonha das idéias, da dor, por não ser a única a padecer da solidão.

Catarina sobre sua expectativa ao tratamento, disse:

Us — Espero que eu melhore, que eu fique boa pra mim arrume um emprego, poder trabalhar. E tenho fé em Deus de que eu vou conseguir porque eu to quase chegando lá.
 E n — E você acha que depende do que essa mudança?
 Us — Eu acho que depende da minha vontade, de pegar forte com aquilo que eu quero que eu queira e seguir em frente.

Nesta última fala viu-se “pegar forte naquilo que eu quero que eu queira”, como constatação de um vazio onde o querer ainda é quisto, ou seja, ele é desejado e fortemente esperado, mas de fato não existe. Não são então as memórias e as idéias que lhe escapam, mas o *querer*. Pegar forte na vontade, para que ela não lhe escape.

No caso de Catarina, não consegui fazer um diagnóstico (e também não era meu objetivo, mas acaba acontecendo com a discussão), não olhei seu prontuário, olhei para ela. As vezes muito

confusa, às vezes muito deprimida, e noutras mais agitada, e na maioria das vezes atuante e consciente (quando não estava sob efeitos de medicações). O quadro me trouxe a idéia de um quadro psicótico, embora certa vez sua psicóloga comentou que seu caso era de neurose depressiva.

Apenas fiz este comentário psicopatológico, para situar Catarina em um lugar de dúvida, onde minhas idéias também se tornaram fugidias em relação a ela.

Voltei então à cena do casulo, e suas ressonâncias. Uma pessoa me perguntou se Catarina e o segundo ator eram pacientes, ou se não eram. O interesse do público, muitas vezes era diferenciar no palco o trabalho do artista-técnico e do artista-usuário, a criação de um, e a de outro, a cena neurótica, da psicótica, o que faz o crítico a não ser categorizar sempre?

De acordo com Frayze-Pereira (2003) são apenas os olhos dos espectadores que são considerados gênios que podem reconhecer na arte do louco a sua genialidade. Catarina não é atriz enquanto não for dito por alguém com o poder sobre o discurso do teatro, que ela é uma atriz. Ela me disse certo dia que queria fazer teatro para sempre, mas quem a garante que este lhe será um ofício possivelmente, profissional, é o outro. Assim, a solidão consiste também em não poder “seguir em frente” sem o aval do outro.

Será que os familiares que assistiam suas mães, filhos, em cena, estavam também se perguntando quem era quem, quem sofria do que? Ao que pude observar de alguns destes que se manifestaram estavam estupefatos com a beleza que seu familiar produzia no palco. Nos dois espetáculos os familiares falaram, e mostraram satisfação e interesse inclusive de participar do grupo, explicitado em palavras e na própria participação no teatro espontâneo.

5.6. De Improviso

Fiz um percurso até então, da primeira parte do espetáculo que consiste nas cenas montadas pelo grupo, e cheguei na segunda parte do trabalho que consiste no teatro de improviso, baseado em técnicas do psicodrama de Moreno reavivados por Moysés Aguiar, no qual as histórias da platéia são levadas à cena pelo grupo de teatro de forma espontânea e nova. A coordenação da platéia era feita por uma psicodramatista convidada, e a direção das cenas feitas por mim.

A psicodramatista aqueceu a platéia perguntando às pessoas o que ficou do espetáculo assistido, quais ressonâncias queriam verbalizar. Ouvimos então pessoas falarem “felicidade”, “alívio”, “coragem”, “liberdade”, “emoção”, “surpresa”, “lindo”, entre outras sensações, emoções e adjetivos. Depois, a platéia foi convidada a fechar os olhos e a entrar em contato com essas palavras de forma a se lembrarem de suas próprias histórias. E enfim, a pessoa da platéia que quisesse era convidada a se sentar em uma cadeira sobre o palco para contar sua história e assisti-la.

Eu escolhia alguns atores entre todos para fazer cada cena, ou eles mesmos se dispunham. Em dois minutos combinávamos o que mudaríamos, como faríamos, o recorte escolhido, ou se descolaríamos da idéia original nos atentando às ressonâncias.

Sobe a primeira contadora de história e nos conta sobre o mito do médico, que de médico e louco todo mundo tem um pouco. Falando que o espetáculo trouxe essa sensação a ela. Convido Tibá, Maria e Catarina para a cena, ele propõe a interpretação. Trata-se da batida de um carro, Maria faz o carro que bate e Catarina a motorista que cai acidentada. Tibá vem atendê-la, cada parte que ele examina do seu corpo se move dando um toque cômico a cena. A platéia ri muito. A medida em que ele vai cuidando dela vai se queixando como se estivesse com dores, e por fim

coloca a mão no peito e cai ao lado de Catarina. O público ri e aplaude. A psicodramatista pergunta à contadora se está satisfeita e ela agradece muito dizendo que foi ótimo.

Tibá planejou esta cena, a dirigiu no lugar do médico, lugar onde anteriormente buscava auxílio para uma inscrição discursiva. Lembrei-me da primeira improvisação que Tibá fez nas oficinas, bem no início do trabalho, era um dentista sádico, impiedoso que arrancava dentes errados dos seus pacientes. Duas vezes Tibá estava impossibilitado de cuidar sem erros, sem dores. Mas conhecendo o discurso médico, o discurso da área psi, tomou deles para si. No teatro em especial, o seu humor, apareceu em forma de ironia e imitação que são formas do discurso polifônico. A voz de uma ordem que é ironizada enuncia, e um ator tragicômico é seu locutor. A imitação que permitiu a caracterização da personagem “médico”, que tem seu discurso dentro da disciplina medicina, agiu de forma a subverter este discurso, como assinalou Guirado (1995), e subvertendo na imitação pode destruí-lo. Destruíu algumas ordens, algumas regras de forma a usar o humor de forma irônica onde se tornou possível um dizer que parece inadequado para certa circunstância, ou como disse Herrmann (1991) dizeres que acontecem no campo da brincadeira ficam passíveis de justificativa e perdão. É como se Tibá dissesse, que aqueles que cuidam também são passíveis de erro, mas na comédia o riso e a graça atenuam o tom de subversão e de denúncia.

De acordo com o Guirado (2000), a pessoa que recebe um insulto de uma personagem do teatro, o faz porque entre os direitos do humorista está o de insultar o público, tratando-se assim de um contrato deste gênero de discurso. Desta forma as críticas de Tibá, nas entrelinhas, são aceitas, até mesmo porque não se tratavam de um insulto, além de se tratar de um pensamento compartilhado por outras pessoas.

O destino da linguagem cênica do grupo destinado a uma platéia ligada a área psi, foi percebida em todo trabalho, mas percebi que a essa direção não era dada por todos, mas

principalmente por mim, pelos outros profissionais envolvidos, e por alguns usuários Maria e Tibá, especialmente. Este último concluiu a cena de humor, na qual a possibilidade de subversão não era consciente para o ator (pelo menos acredito que não), com um enfarte, reafirmando sua necessidade de cuidado, reclamando o cuidado que como ele mesmo disse na entrevista sobre os médicos “não dá conta”.

Importante momento foi esse, em que o sujeito Tibá, teve um palco para suas solicitações pessoais, acabando também por representar não só os usuários, mas toda a comunidade psi, a instituição e o discurso da reforma (que se difere de sua prática).

A segunda história é de uma jovem que conta que foi transferida de uma universidade para outra, e que a cena do casulo a lembrou sua transformação. Fala de como foi bem recebida na nova universidade e que cresceu muito.

Convido um estagiário, Maria, e outros atores. O estagiário sugere a cena. Maria fica agachada e cada um toca uma parte do seu corpo, dessa forma ela vai crescendo lentamente. Uma atriz, que possui muitas dificuldades motoras, agarrou Maria por trás e a puxou determinada para cima no intuito de contribuir com seu crescimento. A cena foi curta e a contadora se mostrou muito satisfeita. No improviso Maria apresentou uma certa rigidez, pouca espontaneidade, tendia a seguir passo a passo as dicas dadas pelo diretor, ficando a mercê deste.

A história seguinte foi longa. Resumidamente tratava-se de um índio forte e valente, que caçava, plantava, usava arco e flecha, mas vivia sozinho e queria uma companheira, um amor. Ele vai então procurar um oráculo para saber porque ele não tinha alguém e o oráculo diz que ele precisava estar mais próximo de Deus, e que veria uma borboleta, o sinal do seu amor. Ele muito espera e ela nunca aparece. Um dia ele vai a beira de um lago e vê um cacto e um lagarto, daí surge a borboleta, e esta se transforma em sua mulher.

A idéia da encenação foi de Tibá e o desfecho foi sugerido por mim, ele encenou o índio. Camila era o oráculo, Catarina o cacto e Luciana era a lagarta. Tibá foi hilariante e contagiante, com gestos bem claros caçou, pescou, e falou sozinho sobre não ter uma companheira : “Índio quer mulher pra casar”. Foi até o oráculo que o aconselhou e deu voltas em torno do índio como se fizesse um ritual.

O índio voltou a falar sozinho expressando seus pensamentos. Viu a lagarta e a chamou de cacto. Foi até Catarina que fez poses de modelo e saiu arrastando-a como se ela fosse a mulher transformada. A cena se findou e agradou ao público e à contadora da história.

Fiquei surpresa, o final por mim sugerido havia sido ignorado por Tibá, e ele simplesmente surpreendeu seus colegas de cena, que esperavam outra seqüência. Catarina, que por sua vez, esperava ser tocada pela lagarta e sair desfilando e seduzindo o índio, se viu antes do tempo, sendo arrastada por ele de forma bem humorada, a reação da atriz foi ótima, enquanto ele a puxava ela fazia suas poses de mulher fatal.

A quinta e última cena foi a história da lebre e da tartaruga. A lebre passou correndo e a tartaruga se queixou de ser devagar. A borboleta passou e a tartaruga se queixou por não ser tão bela. Passou o pássaro e a tartaruga se queixou de carregar casco tão pesado. Choveu e a tartaruga se escondeu, e não se molhou como os demais. Ao final a contadora diz “Moral da história: cada um deve se conformar com o que é”.

A idéia de encenação foi minha, a ressonância que tive é que a história contada ia contra tudo o que estávamos dizendo até então, pois o grupo mostrava que estava “*Abrindo caminhos*” para ser mais do que seu rótulo. Então sugeri que cada membro do grupo fosse até a frente do palco e dissesse três coisas que era ou que gostaria de ser.

Quem iniciou foi uma criança, filho de uma usuária do CAPS integrante do grupo, ambos (mãe e filho) começaram dizendo que não eram nada, e depois se transformavam em coisas belas e

inesperadas, mas a colocação em cena que foi para mim mais significativa para a pesquisa foi a de Tibá: “Sou um macaco, um gorila e amanhã quem sabe serei um homem”.

Me chamou a atenção, pois em uma OTT, na qual a atividade era cada um escolher um animal e representá-lo falando o porquê da sua escolha, Tibá escolheu o macaco porque era inteligente.

Um Macaco, uma animal inteligente, mas que não é homem. De acordo com a biologia, com a evolução, macacos e homens são parentes próximos. De acordo com o que a primeira pessoa contou, médicos e doentes também são muito próximos, como a razão é da dêz-razão, e como a possibilidade de um dia ser precisa advir da crença de que não se é. Me perguntei, onde o discurso que permeia e configura o conhecimento popular e intelectual sobre a loucura colocou o sujeito Tibá? Se o discurso de Tibá se produz no seio deste discurso da doença mental e da reforma psiquiátrica (constante no CAPS), o que eu deveria esperar do enunciador a não ser o desejo de deixar o lugar de assujeitamento para tomar posse do estatuto de cidadão, de humano?

No entanto, quando Tibá diz, em outro momento “Apesar de ser homem” referindo-se a questões de gênero masculino e o desejo de aprender crochê, ele também fala deste lugar do não ser, mas do ser por pesar, penosamente estar na condição de homem, que não o assegura propriamente o lugar de cidadão. Por outro lado ser homem e não ser o permite travessuras que nem todos se permitem, fazer crochê, fazer graça, fazer teatro, fazer macaquices.

A busca da posse do lugar de cidadão é feita no teatro através das suas *macaquices*, e nas nossas comunicações, mas se posicionando não do seu lugar, mas sim no lugar do outro. Não estive assim tentando um diagnóstico de Tibá, porém foi inevitável perceber a alienação no outro. De acordo com Goidanich (2003) esta alienação existe na origem do sujeito psicótico e do neurótico, no entanto a falha da entrada de um terceiro que faça o corte, constituindo o simbólico diferencia a psicose.

As funções preservadas de Tibá permitem a ele, em parte subjetivar, encarar seu espaço e declarar sua busca frenética por um outro lugar onde ser homem, não implique em tanto sofrimento.

5.7. Interpelados: com a boca na botija

A segunda apresentação que ocorreu um mês após a estréia, no evento Trem Doido, contou com muitas diferenças. A primeira delas seria duas cenas que passaram a fazer parte do roteiro. Novos atores participaram, usuários que após assistirem o grupo pela primeira vez sentiram-se motivados a fazer parte do grupo. E a diferença séria era a falta de Tibá, nos tirando uma de suas cenas e sua espontaneidade nas cenas finais, além de ter provocado no grupo uma sensação estranha de abandono e insegurança.

O roteiro foi diferenciado, primeiro acontecia a dança da Mosca, que inesperadamente foi muito confusa pois duas crianças subiram ao palco e pegaram os objetos que seriam usados para espantar a mosca. A segunda cena, Maria desatando os nós, na qual as crianças subiram novamente ao palco causando desconcentração da atriz e da platéia, coincidindo com o dia em que a atriz por fim não pronunciou nenhuma palavra ao se findar a cena (às vezes a desconcentração a que se está habituado permite o inusitado) . Em seguida, acontecia a dança e desta vez os atores estavam de olhos vedados.

Logo após entrava a Poetisa, uma usuária com apenas um mês de grupo que interpretava seu próprio poema na linguagem de sinais, usando roupa preta e luvas brancas, a atriz sozinha no palco mostrou empenho, a voz em *off*, havia sido gravada por outro ator do grupo, que despreocupado em dar intenções às falas, fazia com que elas ficassem fortes e não óbvias. Essa cena foi criada pela própria atriz que a protagonizou e foi dirigida pelo grupo Gestos.

A cena seguinte que seria de a “Construção” não aconteceu, então teve sequência com a cena do Casulo, que não emocionou tanto quanto na primeira vez, porém foi muito elogiada pelo público. Fechando o espetáculo um almoço de família no qual cada pessoa à mesa fala sempre a mesma frase com várias emoções e acentos, as frases eram “Sou onde não me penso”, “Antes não

era nada mas hoje sou alguém”, “Veja você onde o barco foi desaguar”, “Estou triste na mesma hora estou alegre”, “Solidão dá um tempo e vai embora”. Foram criadas no grupo, votadas e escolhidas pelos atores, algumas são citações de outras pessoas e outras são expressões pessoais. No meio desta torre de Babel, a família, que fica bem caracterizada começa a jogar macarrão uns nos outros, vira um verdadeiro pastelão cômico, e aos gritos (repetindo as frases) finalizam o jantar. Enquanto a mãe e a avó organizam a bagunça no palco, toca a música “Panis et circense” dos Mutantes.

Assim esse espetáculo finda sua primeira parte passando adiante para o teatro espontâneo. Desta vez, mais do que na primeira apresentação temos um grande número de usuários na platéia. Quando Graça começa a aquecer o público para a apresentação, alguém diz que já tem uma história e então ela o chama para contá-la. Ao mesmo tempo em que ele conta vai dirigindo a cena e convidando os atores para tomarem as posições solicitadas, não se restringindo ao seu papel de contador. A história é dos três porquinhos numa versão bem moderna e pessoal do contador. A cena apenas se finda porque a atriz que faz o lobo cai no chão como se estivesse morta e o público imediatamente reage com palmas. Nota-se claramente que a intenção do contador-diretor se frustra, na sua escolha de final provavelmente o lobo venceria os porquinhos, mas ele é surpreendido pelo desejo da atriz.

Na segunda história o contador leva uma música de Zé Ramalho, “Vida de Gado” e pede que a ideia seja interpretada. A ideia é de Zé Alberto, Zé é puxado e jogado no meio do palco, anda e com os toques das outras personagens ele mostra dor até desfalecer. O contador agradece e diz “acho que é coerente com a proposta da música” causando um certo riso e ao mesmo tempo causando uma impressão de insatisfação.

Posteriormente outro contador nos lê uma crônica que escreveu, sobre uma pessoa com dificuldades físicas, a história é belíssima, mas nem os demais atores nem eu, conseguimos nos ater

ao que o contador falava. Lembro-me de belas palavras e da emoção que ela expressava no rosto, mas estava a esta altura já tão tomada de inquietação e frustração que era incapaz de escutar algo com total disponibilidade. Outro fator que me desmotivou foi que a contadora abriu uma folha que levou justamente para ler em nossa cadeira de histórias, e os colegas de trabalho ao lado suspiraram, como se mais uma vez estivéssemos fadados ao nosso vazio.

Uma criança contou uma estória de Tom e Jerry em que os inimigos brigavam, corriam, e cantavam no banheiro. Sugeri a cena de um casal, Catarina fez a esposa e outro ator fez o esposo. Ele fivaca incomodado por seu canto insistente no banho e reclamava o que parecia aticá-la ainda mais. Depois de um tempo cantando percebi que os atores não sabiam como finalizar a cena e digo a outros atores para entrar em cena e dançarem e cantarem junto com Catarina. O grupo fez sua parte e quando percebi que estavam demorando pedi que retornassem, mas Catarina insistiu e permaneceu em cena, cantando no chuveiro. O esposo acabou desistindo dela, e a atriz só parou a cena porque o público a interrompeu com aplausos.

Dois rapazes chegaram ao palco e disseram “ele vai contar e eu vou dirigir”, em um momento de perda das coisas senti meu papel desestruturando-se e disse “Não.Você pode participar mas quem dirige aqui sou eu”. Ele frustrado aceitou, quando chega perto de mim uma das atrizes e conta “Os dois são meus filhos”, o que causou grande impacto em mim devido a minha atitude. O rapaz contou a estória de um tio que matou três animais na caça com apenas um tiro, ficou claro que se tratava de uma piada adaptada para a vida real. Na interpretação solicitei que o outro rapaz fizesse a personagem do caçador e que os atores nunca morressem. Assim o fizeram, uma criança, filho da Poetisa, também participou da cena saindo-se muito bem. Após várias tentativas o rapaz senta na beira do palco e lamenta a caça mal sucedida. Alguém na platéia completa “um dia da caça e outro do caçador”.

Nesta altura o grupo e eu estávamos totalmente desmotivados, acreditando estarmos desprovidos de espontaneidade e da dinâmica.

Uma contadora veio à cena e contou de um dia difícil que viveu no qual se perdeu com amigos no rio Paranaíba, e o quanto foi difícil serem resgatados. Tive a idéia, todo mundo seguia até a frente do palco e dizia “hoje” caindo torpe no chão, todos participaram e a cena foi interessante. A contadora saiu satisfeita. Graça por sua vez buscou compartilhar as emoções da platéia e fechamos com a imagem das emoções em que cada um tomava para si uma emoção dita e a corporificava em cena, ao fim formou-se uma bonita estátua de seres diversos.

Apesar do *Gran Finale* a frustração se estendeu, e discuti várias vezes com o grupo em oficinas e com os estagiários em supervisão, a fim de encontrar uma lógica na situação. Fatores como o cansaço do grupo, por ter começado tarde após outras apresentações apareceram, bem como a culpabilização do aquecimento e da falta de Tibá na apresentação. Mas o que ficou deste dia foi a certeza que cáímos numa teia cultural, na qual sermos públicos implicava em um enquadramento. Ative-me nas seguintes questões de Frayze-Pereira (2003):

Há que se admitir, inevitavelmente, que ao serem reconhecidos publicamente como artistas, os loucos são apanhados pela rede da cultura e trazidos para dentro de sua órbita, ainda que excêntrica. Como diz Jean Starobinski, ‘ei-los incluídos após terem sido excluídos’ (1984, p. xv). Entretanto, diante disso, impõe-se a nós mais uma interrogação: em que medida essa apropriação pela cultura daquilo que sempre foi a não-cultura não teria, por implicação, exorcizar a potencialidade subversiva das obras? Ou ainda, até que ponto essa incorporação cultural da arte de oprimidos (que transita do hospício para a galeria de arte) nada mais é do que a expressão de uma necessidade de afirmar publicamente que a opressão social não anula a força da criação?

Respondendo a primeira questão com o sim inevitável, de que a subversão foi tomada pela platéia e esquecida pelo grupo. Este público que felizmente interveio, pela qualidade subversiva de serem *loucos*, provocando em nós o incômodo e rompendo os campos que sustentavam a minha relação de vaidade junto ao Gestos, e longe dos expectadores.

Essas intervenções inesperadas e espontâneas da platéia não foram, no dia, bem aceitas por mim, nem pelos estagiários. Mesmo que os demais participantes estivessem motivados, a minha desmotivação prejudicava a direção e conseqüentemente a cena. Meu lado atriz e diretora, estava no palco em busca de uma aprovação e de aplausos, para mim, e não para o trabalho em si.

Naquele dia o *tira-na-cabeça* acabou por tornar a mim e a outras pessoas do grupo, o próprio opressor.

5.8. Contribuições das oficinas: o moto-contínuo

“Um homem pode ir ao fundo do fundo do fundo
se for por você (...)
Pode inventar qualquer mundo como um vagabundo (...)
E cria um moto-contínuo da noite pro dia
se for por você...”
(música *Moto-Contínuo*, de Chico Buarque e Edu Lobo)

Tomei a palavra “moto-contínuo” da música citada na abertura deste capítulo, onde o movimento gerado por uma causa, por um objetivo, no meu caso as oficinas terapêuticas de teatro, possibilita a criação incessante de novos mundos.

E se me propus a falar das contribuições destas oficinas para o Grupo Gestos, não estive falando de uma melhora no quadro clínico, na remissão de sintomas, mas sim de uma melhora no sentido discutido por Tenório (2001), de se considerar não mais a doença e sim a pessoa. O mesmo autor acentuou que não há para psicanálise uma idéia de cura médica, tratando a psicose como uma condição do sujeito, e não propriamente como um doente. Assim um psicótico não se torna um neurótico, ou nas palavras de Tenório “não se propõe conformar o louco segundo as normas da razão que regula as trocas sociais”. (2001, p.60).

Os participantes do grupo de maneira geral, falavam muito nas oficinas, o quanto era bom estar lá. Um dos participantes certo dia, fora das oficinas, ouviu uma paciente do CAPS falar que não queria fazer teatro porque era pecado. O participante em questão se dirigiu à paciente e disse que pecado era não fazer teatro.

Este participante citado, era como Bebeto no início do trabalho, muito quieto, sem expressividade. No decorrer do processo tanto ele quanto Bebeto se mostraram mais soltos, mais a vontade, participando, olhando nos olhos das outras pessoas ao conversar e até mesmo emitindo

opiniões sem precisar de estímulos. O participante em discussão diferenciou-se ainda de Bebeto em um sentido, ele utilizou o espaço das oficinas para falar de cenas pessoais.

Em uma atividade de Boal, o participante comentado acima, contou uma história familiar colocando sua posição dentro desta. Pessoas foram chamadas para reencenar tomando o lugar dele dentro da cena, assim muitas coisas surgiram e inclusive um fato interessante que denota a aparição do desejo. O participante, protagonista do dia, foi substituído por mim na sua cena, na qual lidei com seu conflito familiar de forma bem exagerada, colocando uma música bem alta. Nos comentários finais sobre a atividade, ele diz: “Achei bom, mas se eu colocasse aquela música alta e ficasse cantando, aí que eu ia ficar louco mesmo”, mostrando ser sujeito de seu lugar, livre para falar da sua posição na cena sem preocupação com as relações de poder existentes entre o profissional e o paciente. Para Boal (1995) as soluções apresentadas em cena não precisam fazer um sentido que vá ser acolhido pelo outro, são soluções que visam somar as subjetividades em questão: ator-protagonista e espect-ator; para desembocar numa descoberta do tecido cultural. Assim o indivíduo que se encontrava isolado (desolado), com a falta de comunicação entre as pessoas como discutido por Rauter (2000) encontra um diálogo que não está fadado as falácias quotidianas, mas à reflexão humana.

Outros participantes também mostraram movimentos de melhora relevantes, como é o caso de uma paciente que possuía muitas dificuldades motoras e de linguagem, mas que se dispunha a qualquer atividade de expressão corporal melhorando dentro da oficina suas habilidades expressivas. Se dispôs a dançar na primeira cena da apresentação, e participou das improvisações da segunda parte. Uma cena tocante foi quando mesmo com suas dificuldades, interpretou uma pessoa que ajudava a outra a crescer, amparando-a por trás e puxando-a para o alto. Um estagiário comentou que não imaginava aquela paciente em tamanha atividade espontânea de auto-superação.

Uma certa participante por sua vez, quando iniciou o trabalho se mostrava à parte, ou seja, não fazia as atividades e queria sempre sair para fumar. No entanto, participou do espetáculo, e se regozijou com os aplausos e posteriormente com as suas fotos em cena, ela as mostrava aos outros e dizia — Olha como eu estou linda!. Esta mesma usuária, me surpreendia também na hora das improvisações, pois com o passar do tempo, mesmo quando não entendia uma proposta ela entrava em cena e falava algo inesperado e coerente ao espaço teatral. Isto ocorreu no primeiro espetáculo, ela se saiu muito bem no teatro espontâneo, querendo participar de todas as histórias contadas, mesmo quando eu não a chamava, e na última história, em que devia se qualificar com adjetivos, ela foi à frente do palco e disse: — Sou rainha, sou princesa. Tirou risos da platéia, mas observando seus gestos compreendi que a usuária estava retomando uma cena do dia, em que ela interpretou Iemanjá. Esta usuária passou com o tempo, a não sair mais das oficinas para fumar e a participar em tudo que lhe era proposto, não gostando de faltar às OTTs.

Um jovem que também fez parte das OTTs possibilitou a observação das contribuições deste trabalho. Ele chegou ao CAPS em uma crise em que não aceitava, não admitia, pois achava que estava apenas confuso, e dizia, às vezes, se referindo a outros integrantes da OTT que eram pirados, ou que eram loucos.

Quando melhorava saía do CAPS, sumia por uns tempos. Então assim o jovem apareceu e desapareceu das OTTs, às vezes quando muito alterado pela medicação, ele ia apenas para ficar sentado num canto, dando palpites e observando. Mas, de forma interessante, as OTTs eram o único espaço em que ele aceitava estar, não comparecia a mais nenhuma atividade em grupo sugerida pela instituição. Sua melhora, foi quanto à aceitação de que de algo estava acontecendo e de que precisava de ajuda, quando na produção do espetáculo pela primeira vez este jovem se posicionou como parte daquele grupo, sugerindo que nos chamassem “os anormais”, para apresentação. Mais à frente, quando ele comparecia, falava com menos ressalvas, sobre suas

confusões, sobre a melhora dos medicamentos, sobre delírios e sobre precisar de ajuda. Mesmo assim, não aceitou participar do espetáculo por acreditar que muita gente (o público) saberia que ele sofria de um “problema mental”, então preferia se resguardar.

Esse rapaz, do qual estive falando acima, reproduzia o discurso da razão, da produtividade, dos preconceitos. Ele, às vezes, falava que quem estava no teatro não era como os outros do CAPS, eram melhores porque tinham condição de estarem lá. O teatro de Boal foi de grande valia para as novas atitudes dele, pois possibilitou a discussão de situações de opressão nas quais ele sempre escolhia ser o opressor, porém, com o tempo, reclamou da angústia da posição de opressão. A opressão que era seu “tira-na-cabeça” pronta para representar crenças sociais sobre a loucura, deflagrava uma impotência diante da condição de sujeito *anormal*..

Achei importante constar aqui, que algumas pessoas que entraram nas OTTs, não permaneceram por mais tempo porque admitiram que o teatro “mexia” (termo que usaram) muito com elas, preferindo se ausentarem. A proposta do teatro então estava se cumprindo, mexer com as pessoas, para tirá-las de um lugar pobre em subjetivação, e enriquecer suas possibilidades de existência.

Bebeto por exemplo, mudou muito sua posição frente ao mundo. De início estava receoso, isolado, sua voz era muito insegura, seu olhar não se dirigia a ninguém, sua cabeça e ombros baixos. Depois de passar a participar das oficinas mudou a postura e passou a sorrir. Nas palavras de Tibá, o processo é o seguinte:

Porque quando a gente entra no teatro a gente imagina assim ‘ai eu não vou dar conta de fazer nada né’, ‘eu não sei, eu nunca participei’, mas acontece que com os exercícios que a gente vai fazendo pra relaxar pra liberar a gente vai entrando no clima do teatro né. Inclusive eu vi amigos meus que tavam muito piores do que eu antes de entrar no teatro a ponto que não sorriam e a gente conseguir ver um sorriso dessa pessoa.

Com a fala de Tibá tentei mostrar o sorriso de Bebeto, que passou a ser visto nas OTTs em todos os encontros. A voz passou a ser ouvida, passou a nos olhar nos olhos na hora de conversar, e sua postura era mais ativa e mais atenta também. Estava mais erguido e confiante, um Antônio Fagundes?! Não estava Bebeto (que trabalhou o Fagundes), cada dia aparecendo mais, o qual na primeira entrevista mal conseguiu responder as questões, quando lhe perguntei como estava se sentido disse: “—Bem”. Acrescentando depois que está menos assustado com tudo que lhe aconteceu e já aceita os fatos, resumindo isto a estar bem. Bebeto na segunda entrevista quando lhe faço a mesma pergunta, ele responde: “— Ah, atualmente eu to e sentido bem né? Bem assim, é pra mim né? Agora...não deu ainda para voltar pro trabalho. Sempre falta trabalho lá né?”.

Aparece aqui, um Bebeto que sabe que o estar bem se refere a ele e não a mim ou aos outros, apenas ao seu bem estar apesar de que no discurso médico ainda existem algumas coisas a melhorar para poder voltar ao trabalho.

Em relação ao teatro ele diz que foi o que mais gostou no CAPS, e que não quis mudar de horário para não ficar sem as OTTs, usando a expressão “aí perdia o teatro”, o que ouvi como um achado, ao invés de perder ele achou, ou ganhou. Assim a OTT é um ganho para Bebeto, as palavras de Bebeto são um ganho para mim.

O medo de perder o teatro não é só de Bebeto, mas também de Maria. Para Maria “Foi muito bom, muito bom mesmo, eu tenho medo é de terminar”.

Maria fala do teatro como um lugar que possibilita uma outra Maria aparecer em cena, uma linguagem na qual suas cenas não são mais sintomas e sim expressões. E pensa em usar a recordação do teatro para lidar com seu cotidiano “Foi um tempo maravilhoso pra mim. Foi muito bom, como tem hora que eu encarno e o tempo trazem as coisa que o que passou no teatro pra mim , talvez eu consiga melhorar um pouco, em casa no trabalho”.

Um outro aspecto das transformações de Maria, foi citado por dois estagiários no relatório final, que realmente se deve considerar é que inicialmente Maria tinha um comportamento centralizador na OTTs. o fato de gostar de teatro, de ser triste, enfim, todos os fatores serviam como justificativa para que ela se colocasse constantemente em evidência no grupo. Falava baixo, de forma lamurienta pedindo atenção dos coordenadores. Minha postura com ela, nestes momentos, era de chamar a atenção dela para a produção do grupo, ligando suas questões a outras possíveis questões que surgissem ali. Uma estagiária disse que ficou irritada por um tempo com a postura de vítima de Maria.

Maria passou a passos lentos, a tomar uma outra atitude no grupo, a de contribuir além de solicitar, assim colaborava dando opiniões, prestando auxílio a colegas, encenando. As queixas não sumiram de cena, a voz lamurienta se atenuou, mas a atenção passou a ser solicitada em momentos e espaços mais adequados, por exemplo no palco ou na discussão das atividades, dando espaço para as trocas pessoais. Um indício positivo destas trocas foi o vínculo amistoso que Maria estabeleceu com Catarina.

A metamorfose de Catarina, fazendo uma referência também a sua cena do “Casulo”, foi perceptível. Quando ingressou nas oficinas disse que se sentia confusa, que sua memória estava ruim, que as idéias lhe fugiam. Em poucos encontros ela começou a dizer que quando estava na OTT, as idéias voltavam para ela, e conseguia se lembrar de muita coisa. A cada oficina atribuía cada vez mais sua mudança e melhora ao teatro, o que ficou claro na resposta da abaixo:

En __ Como você se sente atualmente?

Us __ Tem dia que estou melhor, tem dias que estou pior. Hoje por exemplo eu estou bem. Ma estou bem melhor do que quando cheguei aqui.

En n —Você acha que estar melhor tem a ver com o quê?

Us —Principalmente com o teatro. Por causa que aqui no teatro tenho muito amigos a gente faz muitos exercícios diferentes. A gente faz um monte de coisa que eu não sabia fazer, agora sei fazer, aprendi muita coisa aqui. O teatro, o CAPS, os amigos, aprendi muita coisa.

E n — Você acha que o CAPS pode te ajudar?

Us — O CAPS ta me ajudando muito a me recuperar.

E n — E agora queria só pra finalizar que você fizesse uma avaliação assim das oficinas de teatro, das apresentações.

Us — É como eu falei, gostei muito, to gostando, toda quinta feira eu to aqui. Eu queria participar até mais porque agora vai estrear também na sexta-feira eu queria vir na sexta e na quinta, na quinta e na sexta quer dizer, porque ta me ajudando muito a me recuperar. Eu era uma pessoa fechada, tinha muita vergonha assim, era muito tímida, agora to mais liberal com as pessoas, não to mais aquela pessoa tímida que era. Tá me ensinando muita coisa, foi uma escola muito boa pra mim.”

O espaço do teatro caracterizou para Catarina um espaço de trocas sociais, e de retomada de sua subjetividade como discutiu Tenório (2001) acerca dos objetivos das oficinas. Catarina que nas apresentações foi espontânea, e como sugeriu, possibilitou um “encontro”, termo designado por Aguiar (1990) no qual se sentiu a vontade para ultrapassar os seus próprios limites e os limites dos papéis representados em um vínculo que é compartilhado pelo seu parceiro de cena. Enfim, digo que criação num espaço desejante como sugeriu Rauter (2000) e trocas sociais a partir de um novo código de linguagem como sugeriu Tenório (2001) foram alcances de Catarina, talvez por isso ela tenha criado uma frase que foi levada ao último espetáculo, pela ênfase que tomou na identificação grupal “Antes não era nada, hoje sou alguém”.

As contribuições das OTTs no CAPS também podem ser comentadas a partir do trabalho com Tibá, que diferentemente do grupo fez um movimento para dois caminhos, o de melhora e o de piora, pois ao deixar o grupo ele estava bastante deprimido e não queria mais fazer nenhuma atividade. Obviamente, todos os participantes das oficinas tinham momentos de piora e melhora, momentos mais maníacos, mais depressivos, mais confusos, mais embotados, mais irritados, enfim, momentos que na OTT tinha agenciamentos ou pelo menos, acolhimento. Mas, Para Tibá este momento representava uma separação, um rompimento com aquele espaço que o havia quisto tanto.

A timidez inicial de Tibá, em pouco tempo se desfez, e seu crescimento espontâneo era notável. Nas palavras de um profissional do CAPS “O teatro mexeu muito com Tibá”. Com ele, comigo, com outro usuário, com os estagiários, o teatro foi feito para mexer, mas o que o balançou, a ponto de assustá-lo pode ter sido a força do engenho espontâneo. De acordo com Aguiar, neste teatro os atores retiram as máscaras frente aos espectadores e expõem seus dramas pessoais além de representarem “o drama verdadeiro e contemporâneo da coletividade”.(1999, p.123).

Retirar a máscara, ou seja, sair da condição de um discurso que se utiliza do poder de outros discursos, para ter que lidar com um discurso ainda não dito, pela sua dificuldade de se representar simbolicamente, essa foi a angústia de Tibá, e talvez a de muitos atores. O que fazer com essa angústia?

Um atentado, isso fazer um atentado que de acordo com Herrmann (1999) é fruto de um ato puro, que sem burilamento se projeta no gesto violento, como marca da impotência dos seus executores diante do mundo em que vivem. O atentado de Tibá, e da arte contemporânea se iguala no não burilamento da ação, na pureza original de cada gesto, cada estética, mas se diferencia porque desemboca na arte, na tragédia encenada e não na tragédia atuada.

Tibá contribui, no trecho abaixo, quando fala espontaneamente sobre as OTTs.

En — Você faz terapia individual e em grupo ?

Us — É eu fazia no princípio eu fazia individual né, porque eu estava assim mais doente mental mais atacado né, então fazia individual. Agora não, como eu já to melhor eu faço de grupo agora. O que foi muito importante pra gente também, principalmente pra mim durante esse tratamento foi o teatro né? Porque quando veio a oficina de teatro eu me interessei e achei que era bom né e realmente foi muito bom. Porque quando a gente entra no teatro a gente imagina assim “ai eu não vou dar conta de fazer nada né”, “eu não sei, eu nunca participei”, mas acontece que com os exercícios que a gente vai fazendo pra relaxar pra liberar a gente vai entrando no clima do teatro né. Inclusive eu vi amigos meus que tavam muito piores do que eu antes de entrar no teatro a ponto que não sorriam e a gente conseguir ver um sorriso dessa pessoa. O Teatro também foi bom pra mim por causa de isso eu me soltei mais. E eu era muito preso por causa da depressão e eu consegui me soltar mais dentro do teatro. E eu acho que isso aí é uma coisa muito importante, eu acho que devia perdurar por muito mais tempo o teatro no CAPS né? Eu acho que fui muito importante, é importante e...eu gostava né, nós fizemos aquela apresentação lá fora e realmente foi muito elogiada né a peça que foi montada, todo mundo elogiou as pessoas foram abraçar foram falar que foi bom e tal. Tinha um

incentivo pra gente né, a gente incentivado né a continuar na é....apesar que não foi meu caso né?

Neste trecho ele, igualmente ao que relatou Beбето, Tibá mostrou que o teatro inicialmente parece intimidador e que com seu processo ele desestabiliza a condição do paciente, de ser paciente, e o coloca na posição de agente, ultrapassando seus limites e crenças pessoais de impossibilidades.

Tibá atribuiu ao CAPS a sua melhora, principalmente pelas amizades e atividade que não o permitem pensar em coisas que considera negativas. Mesmo antes do início das oficinas, ele se sentia melhor, entretanto o que percebo nesta entrevista inicial é que não havia queixas explícitas quanto ao CAPS, apenas sugestões de novas atividades, pois de acordo com Tibá, “a gente está aqui há um bom tempo, então a gente vai habituando, vai se tornando hábito aquelas coisa que a gente vai fazendo”. Ou seja, vai se tornando automático, rotineiro, um disfarce da real condição do sujeito que não permite seu aparecimento subjetivo. Na segunda entrevista por sua vez existem queixas explícitas, das relações de poder, delatadas na situação de incômodo com uma profissional que lhe ocorreu no teatro, e da escuta negada, na qual reclamou pela falta de atendimento individual.

Finalizando esta discussão, foi inevitável encontrar nas OTTs, a contribuição que anteriormente foram vividas em outra experiência grupal, na Colônia. De forma bastante diferenciada cada participante desfrutou da arte a seu favor. Os integrantes Catarina, Beбето e Maria José, se diferenciaram em um item, em especial, ficaram meses fazendo apenas as OTTs, sem participarem de outras oficinas. O que me levou a conclusão de que suas transformações diárias perpassaram necessariamente no campo oferecido pela OTT. Sem desconsiderar, obviamente, os recursos pessoais de cada um, a psicoterapia e a medicação.

6. CONCLUSÃO

Foi importante ter construído e desconstruído este caminho para enfim, chegar na definição própria que faço das oficinas trazidas neste trabalho. Minha definição que não pretende estacionar-se, é em síntese de que as OTT foram um espaço de criação e apropriação de uma linguagem nova que possibilitou aos usuários do CAPS-oeste aparecerem enquanto sujeitos.

Passei a compreender o teatro como um instrumento potencializador da subjetividade, e como mediador entre, o outro, o usuário e eu. No grupo todos são únicos, não existe massificação, mas ao mesmo tempo cria-se um campo que pertence ao grupo e que viabiliza a comunicação dos membros, a criação das regras e metas deste grupo. Quanto ao outro, eu me refiro a quem está fora do grupo, e que pode assistir o teatro dentro do campo do espetáculo, ou seja dentro de uma comunicação dominada pelo grupo e bem recebida pelo espectadores.

Aparecer enquanto sujeito possibilitou a estes usuários um posicionamento diante da realidade, diante do mundo, ou seja, o palco os serviu também como espaço de re-situação no cotidiano.

A singularidade de cada participante foi respeitada, as dificuldades entraram em cena, mas também a inventividade e espontaneidade de forma a superar as expectativas minhas e dos demais apreciadores deste processo.

A aproximação dos discursos de alguns sujeitos envolvidos com o teatro me permitiu ampliar meu olhar sobre o CAPS, como espaço de encontro deste indivíduo com o seu sofrimento e com os discursos que constroem o conhecimento sobre este mesmo sofrimento.

A potência do teatro, no aprofundamento das questões humanas, no rompimento com campos cristalizados, aumenta com, a participação da platéia. Nas palavras de Próchno “...somente com a participação do público e sua respectiva contaminação há uma devolução para que o ator penetre no “eu” profundo e dele tenha algum tipo de conhecimento” (1999, p. 205).

O teatro viabilizou a comunicação de atores e espectadores de forma a subverter, também, as formas de opressões existentes na diferença. Quando um espectador disse “ É a primeira vez que venho ao teatro, amei ou adorei”, ele fala de duas coisas importantes: de empatia e compartilhamento (que é amor) e de contemplação afetiva e estética (adoração). Ou seja, o teatro cumpriu sua meta para com o público, que sendo solicitado a falar, permitiu o aparecimento do campo da igualdade onde antes imperava a diferença.

Assim aquela representação delirante da psique do real do indivíduo (HERRMANN, 1999), encontrou nas oficinas, no palco e no espetáculo um espaço de representação onde suas lógicas absurdas ganham corpo estético e tocam o absurdo da platéia.

Encontrei também as armadilhas deste trabalho, nas quais o convite ao erro está presente, e arraigada na história das civilizações está o domínio do senso estético, das políticas de bom senso. Acabei reproduzindo muitas vezes modelos, pois ofereci um espaço de extrema liberdade ao público, e ele tendo o aceito, me surpreendeu (e ao grupo) e mostrou que, na segunda apresentação, esse espaço foi negado. O grupo estava desprovido de Tibá, que o desestruturou, mostrando que este desequilíbrio se refletiu inclusive na relação com a platéia e vice-versa.

Deparei-me com a possibilidade de rotina cristalizada do teatro, ou seja, com a possibilidade de ao invés da espontaneidade e criatividade, se passar nas oficinas a reforçar o os padrões excludentes da sociedade. Reforçar inclusive os padrões excludentes existentes no próprio sintoma. Encontrei na exposição ao público e na discussão constante do trabalho a saída para que este processo de cronificação não se desenvolva.

Confessei a dor dos desencontros com arte e encontros com a opressão das artes burguesas, mas me felicitei com os resultados deste trabalho tendo retorno muito próspero do meu empenho e

do empenho do GESTOS. Minha gestação chegou ao fim, mas o crescimento das OTTs prossegue com os que a adotarem no âmbito da saúde mental.

O teatro é²² em suma um moto-contínuo (movimento que não cessa), um potencializador da subjetivação. Por outro lado, o descuido na sua prática, a falta de avaliação e discussão, pode igualmente a outras práticas, alienar-se e desconsiderar o desejo em favor da produção mecanizada.

O parasitismo se enfrenta com a renovação do conhecimento, em sua busca contínua, nas trocas inquietantes e interpretantes que podem exorcizar o anestesiamiento do qual todos somos protagonistas e espect-atores. Findo com Touchard (1970) que diz que o teatro nunca deixou de fazer de nós humanos, seres mais ávidos de sua própria realidade, caçadores de si mesmos, sábios ao invés de vítimas perplexas.

²² O leitor se depara com o retorno do tempo verbal no presente, que é inevitável, pois um teatro foi criado, se cria, e criará em constância, como uma produção inconsciente, atemporal. São as idas e vindas inevitáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas dificuldades foram atravessadas neste percurso, entre elas as mudanças constantes da clientela, visto que o CAPS é um lugar de passagem.

Outra questão considerável, foram as diferenças de qualidade e quantidade das primeiras para as segundas entrevistas, me levando a pensar no valor do vínculo e da confiança gerada nas OTTs, pois na segunda entrevista a fluência dos entrevistados mostrava segurança e desinibição. O discurso na primeira deixaram dúvidas quanto à disponibilidade afetiva dos entrevistados com a entrevistadora já que não me conheciam.

Uma questão que quis comentar aqui, é que eu acreditava que o espaço de tempo teria importância para que pudesse acontecer um possível deslocamento do discurso dos sujeitos, mas com o decorrer das oficinas passei a ver que o espaço das oficinas, independentemente do fator tempo, possibilitava deslocamento. Por exemplo, usuários embotados, isolados dentro da Instituição, que nunca fizeram antes a oficina, numa primeira participação surpreendiam todos com criatividade e disponibilidade para encenar ou dar idéias.

No mais outras considerações dizem respeito à minha aprendizagem com as pessoas envolvidas no trabalho, estagiários, profissionais do CAPS, e os usuários especialmente, que me fizeram duvidar sempre de minhas convicções e ao mesmo tempo recriá-las, pois só assim se construiu conhecimento.

Importante lembrar que todos os estagiários em suas anotações, citaram o crescimento pessoal que a oficina os possibilitou. Um salto no rompimento com velhas crenças a respeito da loucura e das limitações pessoais (tiveram crises por suas próprias limitações), um salto no rompimento com as crenças ligadas ao exercício da atividade profissional do psicólogo (postura

distanciada, superioridade, neutralidade, etc.) e enfim, no rompimento com preconceitos em relação a psicanálise (que acreditavam ser mais rígida, desumana e aleatória).

Saí deste trabalho sabendo o seu valor, sem saber obviamente onde ele vai chegar toda vez que se reiniciar. A OTT foi um caminho tomado, se tomado novamente por mim ou por outros será um bom caminho, em direção a reforma (e não a refôrma) da casa “saúde mental”, chegando onde o seus participantes almejem ir.

Embora as OTTs, terem se referido às Oficinas Terapêutica de Teatro, oficinas de teatro sem cunho terapêutico seriam naturalmente terapêuticas também. A diferenciação na nomenclatura se referiu apenas ao objetivo do grupo (que é fazer do teatro um recurso terapêutico), e a postura dos coordenadores, todos terapeutas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, M. *O Teatro da Anarquia: um resgate do psicodrama*. Campinas, SP: Papirus, 1988.135p.

_____, M. *O Teatro Terapêutico: escritos psicodramáticos*. São Paulo: Papirus, 1990. 224p.

AMARAL, N.F.G. Um pouco de humor na análise do discurso: resgatando a subjetividade discursiva. *Revista da UFRO- Centro de Hermenêutica do Presente*. Porto Velho, RO: 2001. 34 (1).

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAREMBLIT, G. *Compêndio de Análise Institucional*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

BOAL, A. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Exercícios e jogos para o ator e o não-ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BRANDÃO, J. *Teatro Grego: origem e evolução*. São Paulo : Ars Poética, 1992.

CAMPOS, F.N. *A catarse do ator: teorias, textos dramáticos e técnicas teatrais que a favorecem*. 1999. 78 f. Relatório de trabalho (Iniciação Científica)- Faculdade de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia/ MG, apresentação em Campo Grande/MS, 1999.

DELGADO, P. P. G. Perspectivas da psiquiatria pós-asilar no Brasil (com um apêndice sobre a questão dos cronificados).. In: TUNDIS, S. DE A. E COSTA, N. DO R. (org). *Cidadania e Loucura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 172-202

FERREIRA, R. J. *Não Levante Vôo Agora*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira, 2002. (xerocópia)

FRAYZE-PEREIRA, J.A.. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos Avançados*, set./dez. 2003, 17 (49),p.197-208.

GOFFMAN, E. O Modelo Médico e a Hospitalização Psiquiátrica. In: Goffman, E. *Manicômios, Prisões e Conventos*. 91(6ª ed.).São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 261-312.

GOIANDICH, M. Configurações do corpo nas psicoses. *Psicologia & Sociedade*. São Paulo: 2003. 15 (2),p.65-73.

GUIRADO, M. *Psicanálise e Análise do Discurso* – matrizes institucionais do sujeito psíquico. São Paulo: Summus, 1995. 141 p.

_____. *A psicanálise na sombra do discurso*.São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.132 p.

HERRMANN, F. *O que é psicanálise: para iniciantes ou não...* . (13ª ed) São Paulo : Psique, 1999. 153 p.

_____. *Psicanálise do Quotidiano*. São Paulo: Artes Médicas Sul, 1997. 248 p.

_____. *Andaimes do Real: livro primeiro - o método da psicanálise*. (2ª ed) São Paulo: Brasiliense, 1991. 360p.

KESSELMAN, H; PAVLOVSKY, B. *A multiplicação dramática*. São Paulo: Hucitec, 1991.

LELIS, C.; ROMERA, M. L. C. Musicoterapia nas oficinas terapêuticas. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: 1997. 2 (3). p. 41-49.

LINS, D. Artaud: escrita-rosto-em-desfazimento. In: Antonin Artaud: *O artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. 134p.

MALAVOLTA, M. A. Alves, M.C. “Contos e Encontros” na Metarmofoses do Corpo-Sujeito em Processo de Desinstitucionalização e Reabilitação Psicossocial. *Congresso Corpo: O Corpo Torturado*. São Leopoldo-RS, agosto 2002. Recuperado em agosto de 2002. disponível em: <<http://www.congressocorpo.hpg.ig.com.br>>

MARTUSCELLO, C. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MORENO, J. L *Psicodrama*. São Paulo, SP: Edit. Cultrix, 1980.

MUNIZ, A. R. A investigação em psicanálise: exegese, hermenêutica e a interpretação. In SILVA, M.E.L. *Investigação em psicanálise*. Campinas: Papirus, 1993. p. 103-116.

NOVAES, M. *Os discursos paralelos nas entrevistas psiquiátricas: a violação entre o princípio de cooperação entre médico e paciente*. Gelne/UFC, 2000. 2 (2).

PANÚNCIO-PINTO, M.P. *O papel do professor na proteção de crianças vítimas de violência doméstica: uma análise do discurso*. Projeto de Qualificação (Doutorado em psicologia) – USP/IP, São Paulo, 2003. Xerocópia.

PECHÊUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (3ª ed).Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PRÓCHNO, C. *Corpo do ator: metamorfoses e simulacros*. São Paulo: Annablume, 1999.

REY, G. F.N. *Pesquisa qualitativa em psicologia: caminhos e desafios*. São Paulo: Pioneira Thomson learning , 2002.187p.

RAUTER, C. Oficinas para quê? Uma proposta ético-estético-política para oficinas terapêuticas. In: AMARANTE, P (org). *Ensaio: Subjetividade, Saúde Mental, Sociedade* (col. Loucura e Civilização). Rio de Janeiro: FioCruz, 2000. p. 267-277

RESENDE, H. Política de Saúde Mental no Brasil : uma visão histórica. In: Tundis, S.; A. e COSTA, N. do R. (org). *Cidadania e Loucura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p.16-69

SILVA, S.. S. Saúde mental e trabalho. In: TUNDIS, S. DE A.; COSTA, N. DO R. (org). *Cidadania e Loucura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 217-288

SILVEIRA, N. O Museu de Imagens do Inconsciente - histórico. In M.PEDROSA (coordenador dos trabalhos), *Museu de Imagens do Inconsciente* (Col. Museus Brasileiros, 2).Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 1980.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do Grotresco*. Rio de janeiro: Editora Mauad, 2002.

TENÓRIO, F. *A psicanálise: e a clínica da reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 167p.

TOUCHARD, P.A. *O Teatro e a Angústia dos Homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. 173 p.

TURATO, E.R. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa*. Petrópolis: Vozes, RJ.2003. 685p.

Apêndice A

Roteiro da primeira entrevista com Usuários do CAPS

Apresentação:

Meu nome é Fernanda Nogueira Campos, sou psicóloga e coordenadora/supervisora da oficina de teatro que vai se iniciar aqui no CAPS, e soube que você está interessado em participar. Esta oficina faz parte do meu trabalho de mestrado, que estou desenvolvendo pela Universidade Federal de Uberlândia, na área de psicologia. Minha intenção é saber quais são as possíveis transformações que as atividades da oficina terapêutica de teatro podem provocar nas pessoas que a fazem, de forma que poderei avaliar se ela pode contribuir ou não para o tratamento dos usuários deste CAPS e quem sabe de outros CAPSs. Será necessário para minha avaliação conhecer você e os outros participantes da oficina, e esta entrevista, que é uma conversa, tem o objetivo de eu te conhecer um pouco, de saber como você está atualmente. Você concorda em ter essa conversa comigo?

Com a finalidade de não perder nada de nossa conversa eu trouxe este gravador para poder gravar, você permite? (caso responder sim, prosseguir, caso responder não perguntar se a entrevista pode ser transcrita depois pela entrevistadora, com o que ela lembrar) Posso ligar o aparelho agora?

Antes de mais nada gostaria de lhe lembrar que você assinou com antecedência a um termo de consentimento para que eu utilize essas informações na minha pesquisa, recordando que seu nome será resguardado e que podemos criar juntos (juntas) um outro nome para usarmos quando eu precisar usar nossa conversa na minha dissertação de mestrado, em eventos científicos, artigos para revistas ou outras publicações dos resultados do meu trabalho.

Podemos começar a entrevista ou você gostaria de fazer alguma pergunta antes?

1_ Você estudou?(se sim) Até quando? (se parou) Por quê parou?

2_ Qual sua idade?

3_ Há quanto tempo você vem aqui no CAPS?

4_ Como você começou a se tratar aqui no CAPS? (explorar se alguém levou, se procurou espontaneamente, etc.)

5_ Fale um pouco de suas atividades do dia a dia aqui no CAPS (explorar aqui as questões: o que faz _ qual a rotina_ quantas vezes vai ao CAPS por semana_ o que agrada _ o que desagrada _ o que gostaria que fosse diferente _ o que gostaria de fazer)

6_ Fale-me um pouco de como você é com seus familiares (ou na sua casa).

(explorar relações parentais, com quantas pessoas mora, o que faz em casa, suas relações)

6_ Conte-me de como você tem se sentido atualmente.(explorar o que o usuário trouxe na resposta procurando questionar “como é isso?”, “você já se sentiu assim antes?”, “você fala com alguém sobre essas coisas?”)

7_ Você espera que alguma coisa mude para você sendo tratado aqui no CAPS?
(caso responda sim) **O quê?** (explorar “como”, “quanto”, “a partir de onde”)

Apêndice B**TERMO DE CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO PARA PACIENTES**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE PSICOLOGIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA- CURSO MESTRADO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO- PSICOLOGIA APLICADA

FONE 0XX 34 3218 2701

OFICINAS TERAPÊUTICAS DE TEATRO NA REABILITAÇÃO
PSICOSSOCIAL DE USUÁRIOS DE UM CENTRO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL DE
UBERLÂNDIA/MG

FERNANDA NOGUEIRA CAMPOS

PSICÓLOGA, MESTRANDA DO PPG PSICOLOGIA-UFU.

FONE 0XX 34 3238 1912 0XX 34 3215 85 26

O propósito desta pesquisa científica é compreender como a oficina terapêutica de teatro atua no tratamento psicossocial de algumas pessoas, no caso em pessoas que se cuidam aqui no CAPS. Para tanto, serão realizadas entrevistas que poderão durar de 20 a 40 minutos, faremos uma entrevista no início das oficinas e outra após completarmos cerca de 60 horas de oficina. Durante as entrevistas serão feitas perguntas ao informante para se alcançar os objetivos de pesquisa.

Os registros feitos e os que forem gravados durante a entrevista não serão divulgados aos profissionais que trabalham aqui no CAPS, mas sim no relatório final do meu trabalho, contendo citações anônimas, e estará disponível para todos quando tiver concluído o estudo, inclusive para apresentação em encontros científicos e publicação em revistas especializadas.

Este trabalho contará também com anotações de observações feitas durante as oficinas terapêuticas, e com possíveis fotografias e filmagens que possamos fazer juntos. No entanto estas não serão anexadas ao trabalho nem sequer apresentadas a público, servirão apenas de apoio ao trabalho científico e serão destruídos posteriormente.

Este projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Pró-reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia, no dia 22 de dezembro de 2003, podendo ser contatado pelo número telefônico (034) 3235-2078.

Este TERMO, em duas vias, é para certificar que eu, _____, concordo em participar na qualidade de voluntário do projeto científico acima mencionado. Por meio deste, dou permissão para ser entrevistado e para estas entrevistas serem

gravadas em fitas cassetes. Permito também que seja filmada e fotografada para fins do estudo.

Estou ciente de que ao término da pesquisa, as fitas cassete e de vídeo serão apagadas, e as fotografias e filme revelador entregues a mim ou destruídos e que os resultados serão divulgados, porém sem que meu nome apareça associado à pesquisa.

Estou ciente de que não haverá riscos para minha saúde resultantes da participação na pesquisa.

Estou ciente de que sou livre para recusar a dar resposta a determinadas questões durante as entrevistas, bem como retirar meu consentimento e terminar minha participação nas entrevistas e/ou nas oficinas terapêuticas de teatro sem penalidades e sem prejuízo aos atendimentos e tratamentos que recebo.

Por fim, sei que terei a oportunidade para perguntar sobre qualquer questão que eu desejar e que todas deverão ser respondidas de forma a sanar minhas dúvidas.

NOME:

ASSINATURA:

Pesquisador:

Entrevistador: _____

Testemunha : _____

Entrevista n. _____ Local: _____

Data: _____ / _____ / _____

Apêndice C

Roteiro da segunda entrevista com Usuários do CAPS

Apresentação:

Você se lembra que fez uma entrevista comigo e que eu comuniquei que a faria novamente? (resposta) Podemos fazê-la hoje? (agendar se for o caso).

Com a finalidade de não perder nada de nossa conversa eu trouxe este gravador para poder gravar, você permite? (caso responder sim, prosseguir, caso responder não perguntar se a entrevista pode ser transcrita depois pela entrevistadora, com o que ela lembrar) Posso ligar o aparelho agora?

Antes de mais nada gostaria de lhe lembrar que você assinou com antecedência a um termo de consentimento para que eu utilize essas informações na minha pesquisa, recordando que seu nome será resguardado e que podemos criar juntos (juntas) um outro nome para usarmos quando eu precisar usar nossa conversa na minha dissertação de mestrado, em eventos científicos, artigos para revistas ou outras publicações dos resultados do meu trabalho.

Podemos começar a entrevista ou você gostaria de fazer alguma pergunta antes?

1_Fale um pouco de suas atividades do dia a dia aqui no CAPS (explorar aqui as questões: o que faz _ qual a rotina_ quantas vezes vai ao CAPS por semana_ o que agrada _ o que desagrada _ o que gostaria que fosse diferente _ o que gostaria de fazer)

2_Fale-me um pouco de como você é com seus familiares (ou na sua casa).

(explorar relações parentais, com quantas pessoas mora, o que faz em casa, suas relações)

3_ Conte-me de como você tem se sentido atualmente.(explorar o que o usuário trazer na resposta procurando questionar “como é isso?”, “você já se sentiu assim antes?”, “você fala com alguém sobre essas coisas?”)

4_Me fale sobre como foi para você fazer parte das oficinas de teatro.

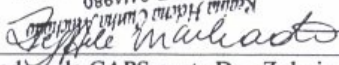
ANEXOS

TERMO DE CONSENTIMENTO INSTITUCIONAL

Neste documento a coordenadora do CAPS-oeste da Secretaria Municipal de Saúde da Prefeitura de Uberlândia afirma ter autorizado a intervenção da mestrande Fernanda Nogueira Campos, aluna do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, onde supervisionou e coordenou as atividades das oficinas terapêuticas de teatro nesta instituição iniciadas no ano de 2003.

Aprovou-se também que a referida aluna executasse seu projeto de pesquisa do mestrado junto aos usuários do CAPS desde que cumprindo com os requisitos éticos, tal como foi feito.

Sem mais, afirmo este documento simples de consentimento,


coordenadora do CAPS-oeste Dna Zulmira

de Saúde Mental - Oeste
Coordenadora do Ambulatório
CRP-0414980
Kegula Helena C. Cunha

Uberlândia, 28 de janeiro de 2005.



Universidade Federal de Uberlândia
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA - CEP

Av. João Naves de Ávila, nº 2160 - Bloco J - Campus Santa Mônica - Uberlândia-MG -
CEP 38400-089 - ☎ (034) 235-2078 FONE/FAX (034) 239-4131

PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA Nº 236/03

Uberlândia, 22 de dezembro de 2003.

Ilmo(a) Sr.(a). Fernanda Nogueira Campos

Prezado(a). Professor(a),

Informamos-lhe, que o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia, examinou e **APROVOU** o projeto de pesquisa "**Oficinas terapêuticas de teatro na reabilitação psicossocial de usuários de um centro de atenção psicossocial de Uberlândia-MG**", protocolado sob o número **174/2003**, do qual V.Sa. figura como pesquisador responsável, para ser desenvolvido a partir desta data, e o prazo para entrega de relatório é de 120 dias após o término da execução prevista no cronograma do projeto, conforme norma da Res. 196/96 CNS.

Em adendo, informamos a V.Sa. a necessidade de incluir também no Termo de Consentimento o telefone do CEP.

Prof. Dr. Alcino Eduardo Bonella
Coordenador do CEP/UFU

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.