

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
CENTRO INTERDISCIPLINAR DE NOVAS TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO

Vanessa Soares Maurenre

IMAGENS DO HOSPÍCIO VAZIO: FOTOGRAFIA, PESQUISA E INTERVENÇÃO

Porto Alegre
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Vanessa Soares Maurenre

IMAGENS DO HOSPÍCIO VAZIO: FOTOGRAFIA, PESQUISA E INTERVENÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação do Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Informática na Educação.

Orientadora: Cleci Maraschin

Orientador: Joseph Maria Blanch

Coorientadora: Maria Cristina Villanova Biazus

Linha de Pesquisa: Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição

Porto Alegre
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Reitor: Prof. José Carlos Alexandre Netto
Vice-Reitor: Prof. Rui Vicente Oppermann
Pró-Reitor de Pós-Graduação: Prof. Aldo Bolten Lucion
Diretor do CINTED: Profa. Rosa Maria Vicari
Coordenador do PPGIE: Prof. José Valdeni de Lima

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M453f Maurente, Vanessa Soares

Fotografia, pesquisa e intervenção / Vanessa Soares Maurente; orientadora: Cleci Maraschin; orientador: Josep Maria Blanch e coorientadora: Maria Cristina Vilanova Biazus;. Porto Alegre, 2010.

208 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação. Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, 2010, Porto Alegre, BR-RS.

1. Saúde mental. 2. Fotografia. 3. Oficina pedagógica. 4. Reforma psiquiátrica. 5. Pesquisa-intervenção. II. Maraschin, Cleci. II. Blanch, Josep Maria. III. Biazus, Maria Cristina Vilanova. IV. Título.

CDU – 616.89:7

Vanessa Soares Maurenre

IMAGENS DO HOSPÍCIO VAZIO: FOTOGRAFIA, PESQUISA E INTERVENÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação do Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Informática na Educação.

Aprovado em 18 mar. 2010.

Profa. Dra. Cleci Maraschin – Orientadora

Prof. Dr. Joseph Maria Blanch – Orientador

Profa. Dra. Maria Cristina Biazus – Coorientadora

Profa. Dra. Tania Mara Gali Fonseca – UFRGS

Profa. Dra. Jaqueline Tittoni – UFRGS

Profa. Dra. Virgínia Kastrup – UFRJ

AGRADECIMENTOS

À pessoa que me permitiu entender, pela convivência, como a autoria pode ser, ao mesmo tempo, individual e coletiva. E que é capaz de transmitir uma segurança incomum a quem se aproxima dela: minha querida amiga e orientadora Cleci Maraschin.

À uma presença sempre alegre, criativa, agregadora e pós-contemporânea: minha co-orientadora, Maria Cristina Biazus.

À minha eterna professora, orientadora e amiga, que inspirou não só este trabalho, mas muitos outros e não essa forma de viver, mas muitas outras, Jaqueline Tittoni.

Ao catalão mais brasileiro do mundo, pesquisador impecável, orientador dedicado e vítima clássica do capitalismo acadêmico: Joseph Maria Blanch.

Aos meninos, meninas e profissionais do Centro Integrado de Atenção Psicossocial (CIAPS) do Hospital Psiquiátrico São Pedro, que construíram, junto comigo, tudo o que segue. E emprestaram suas fotografias para que alguém entenda isso de um jeito diferente.

À figura mais familiar e ao mesmo tempo desafiadora que já conheci: o colega, amigo e autor do trabalho que inspirou essa tese, Rafael Diehl.

Aos colegas e amigos do grupo Oficinando em Rede (Nithiane, Poti, Grace, Fúlvia, Raquel, Grazi, Tatiane, Etiane, Simone, Rose, Marina, Mariana, Ludimar e Kelly), co-autores deste trabalho e companheiros no desafio de pesquisar.

Aos colegas do Núcleo de Estudos em Subjetividade, Tecnologia e Arte – NESTA – (Fernanda, Andréia, Júlio, Rafael Wild, Patrícia, Gunther, Pólen e Kizzy) pela experiência interdisciplinar e pelos encontros inspiradores.

Aos colegas da Universitat Autònoma de Barcelona, pelo acolhimento, e especialmente aos membros do grupo KOFARIPS, pela oportunidade de trabalho conjunto e encontro com diferentes formas de pesquisar e pensar.

Aos colegas bolsistas do PGIE, pela possibilidade de uma verdadeira experiência de “turma”, cheia de cumplicidade, encontros lúdicos, estudos e viagens. E pela certeza do início de grandes amizades.

Ao Olavo, por tantas coisas, que eu nem saberia distinguir para dizer o quê. Ou talvez soubesse, se ele me desse uma patinha.

À minha mãe, por me fazer acreditar que ela realmente achava bom tudo o que eu escrevia, inclusive os bilhetes de geladeira.

Ao meu irmão, por fazer sempre muitas perguntas sobre o que eu fazia e não se considerar satisfeito com as respostas.

Aos meus tios, tias, primos e primas, pelo carinho e confiança.

Às queridas amigas Andrea, Josiane e Denise pelos encontros no fim da tarde, pelo carinho e pelo talento em fazer comédia da vida acadêmica.

Aos amigos e às amigas que, sem saber, foram muito importantes para a construção deste trabalho. Simplesmente por me inspirarem para a vida.

À Claudinha e à Cristina do Museu da UFRGS, pela disponibilidade e auxílio na organização da exposição “Pelas Frestas”.

À Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, pela disponibilidade para a exposição “Imagens da Descontinuidade” e a Haik Khatchirian pela organização.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pela bolsa de doutorado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ – pela bolsa de doutorado sanduíche no exterior.

E quanto ao motivo que me impulsionou, é bem simples. Espero que, aos olhos de alguns possa bastar por si mesmo. Se trata da curiosidade. Essa única espécie de curiosidade pelas coisas que se deve praticar com certa obstinação: não a que busca assimilar o que convém conhecer, senão a que permite desprender-se de si mesmo. De que valeria o empenho em saber se só viesse a assegurar a aquisição de conhecimentos e não, de certo modo e na medida do possível, extraviar o que já se conhece? O que é a filosofia hoje – quero dizer a atividade filosófica – se não o trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo? Não consistiria em, em vez de se legitimar o que já se sabe, começar a pensar como e até onde seria possível pensar de outra maneira? Sempre há algo de irrisório no discurso filosófico quando, desde o exterior, quer ordenar aos demais, dizer-lhes onde está a sua verdade e como encontrá-la ou quando se sente capaz de instruir-lhes o processo com positividade ingênua. Mas, por outro lado, está em seu direito explorar o que em seu próprio pensamento pode ser mudado mediante o exercício que se faz diante de um saber que lhe é estranho. (FOUCAULT, 2001, P 247).

RESUMO

Esta tese foi inspirada no desejo de aprofundar modos de pesquisar e intervir através da fotografia e no reconhecimento das *condições de possibilidade* de construção de novas práticas no campo da *saúde mental*. Realizou-se no contexto do projeto de pesquisa e extensão *Oficinando em Rede* – parceria entre Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Centro Integrado de Atenção Psicossocial para crianças e adolescentes (CIAPS) do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre. Tal projeto realiza *oficinas tecnológicas* – internet, robótica, fotografia e vídeo – junto aos trabalhadores e usuários do local. Nas oficinas de fotografia, observamos que a entrega de câmeras aos jovens, para que fotografassem livremente, produzindo suas próprias inscrições, era algo estranho no contexto, pois as *práticas discursivas* em hospitais psiquiátricos geralmente colocam usuários em uma posição de objeto do olhar médico-especializado. Isto se deu em função da fotografia manter uma relação de similaridade perceptiva com a realidade, o que a diferencia de outras práticas artísticas em saúde mental, como pintura, escrita e desenho. Por outro lado, se a legitimidade da fotografia é garantida por uma crença na possibilidade de reprodução do real, os *exercícios de autoria* muitas vezes ficam invisíveis. Nosso objetivo foi problematizar as vias de exercícios de autoria no âmbito institucional, assim como estudar a *experiência de si* de trabalhadores e jovens em relação aos discursos e práticas em saúde mental. Neste âmbito, formulamos quatro proposições para esta tese. A primeira delas, teórica, é baseada nas noções de Michel Foucault e consiste em *estabelecer relações entre experiência de si e exercícios de autoria*. A segunda, também teórica, busca aprofundar a discussão sobre as peculiaridades da fotografia através da teoria de Gilbert Simondon e consiste em *analisar os processos de individuação da fotografia*. A terceira, designada como metodológica, é *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção*. A quarta, empírica, consiste em construir vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS. O trabalho de campo se deu a partir da realização de oficinas de fotografia dirigidas aos trabalhadores (equipe fixa e terceirizada) e jovens (ambulatório e internação) do CIAPS. Elas eram divididas em três etapas: 1) sensibilização para a condição simbólica da imagem e possibilidade de *exercícios de autoria* através da fotografia; 2) solicitação de que os sujeitos fotografassem a partir da questão “como você percebe o CIAPS?” e 3) expressão verbal sobre a experiência e as imagens. As análises incidiram sobre a forma como a proposta foi recebida, o processo de fotografar, as possibilidades de exercícios de autoria no regime no local e as diversas leituras dos sujeitos e pesquisadores acerca das imagens produzidas. As imagens e discussões abordaram o aprisionamento, as contradições nas políticas públicas em saúde mental e o questionamento à lógica manicomial. A fotografia se mostrou potente não apenas pela condição *simbólica*, que enfatizava exercícios de autoria, mas também pelas posições *icônica* e *indiciária*, que permitiram análises e discussões com o comitê de ética, trabalhadores e jovens. Em função disso, entende-se que a potencialidade de trabalhar com fotografia em pesquisa e intervenção reside na construção de estratégias que abarquem sua complexidade epistemológica.

Palavras chave: **Saúde mental. Fotografia. Oficina pedagógica. Reforma psiquiátrica. Pesquisa-intervenção.**

ABSTRACT

This thesis was inspired by the desire to pursue ways to perform research and intervention through photography, and in the recognition of the possibilities of constructing new practices in the field of mental health. It took place in the context of the *Oficinando em Rede* research and extension project – a partnership between the Federal University of Rio Grande do Sul and the Integrated Center for Psychosocial Care of Children and Adolescents (CIAPS) of the São Pedro Psychiatric Hospital in Porto Alegre, Brazil. This project develops *technological workshops* – on internet, robotics, photography and video – with hospital workers and young patients. During the photography workshops, we observed that giving cameras to patients and allowing them to use the equipment freely and to produce their own inscriptions generated a feeling of unease in the hospital personnel, due to the torsion of legitimized positions in which patients were usually viewed as objects of specialized medical knowledge. This was due to the fact that photography maintains a similarity relationship with reality which differentiates it from other artistic practices in mental health (such as painting, writing and drawing). On the other hand, if the legitimacy of photography is warranted by the belief in its capability to reproduce reality, *exercises of authorship* through it are frequently invisible. Our aim was to discuss the ways in which authorship is exercised in the institutional context, and to study the *self-experience* of workers and patients with regard to the discourses and practices in mental health. In this context, we formulated four propositions for this thesis. The first, theoretical, is based on the concepts of Michel Foucault and consists of *establishing relationships between self-experience and exercises of authorship*. The second one, also theoretical, aims to discuss the peculiarities of photography through the theories of Gilbert Simondon and consists in analyzing individuation processes in photography. The third, designated as methodological, is to *produce knowledge about photography as a research and intervention strategy*. The fourth one, empirical, consists of building ways to exercise authorship through photography workshops in the CIAPS. Our field work consisted of organizing photography workshops directed to workers (permanent and third-party) and patients of the CIAPS (outpatients and inpatients). These workshops were divided into three stages: 1) sensitization to the symbolic condition of photography and to the possibility of exercising authorship through photography; 2) requiring subjects to photograph based on the question “What is the CIAPS?” and 3) verbal expression about the experience and photographed images. Our analysis was based on the way in which the proposal was received, on the process of photographing, on the possibilities of exercises of authorship within the institution and on the various readings of the subjects and researchers concerning the photographed images. The photographs and discussions revolved around themes such as imprisonment, contradictions in public policies on mental health and questioning on the role of the psychiatric hospital. Photography was shown to be powerful not only due to its symbolic condition, which emphasized exercises of authorship, but also to its iconic and index positions, which allowed analysis and discussions with workers, patients and the hospital's ethics committee. Based on this, we believe that the potential of working with photography in research and intervention resides in the construction of strategies which can encompass its epistemological complexity.

Keywords: **Mental health. Photography. Pedagogical workshops. Psychiatric reform. Interventional research.**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Organograma das Proposições da Tese.....	10
Fotografia 1 – Joseph-Nicéphore Niépce <i>View from the window at Le Gras</i> – versão original.....	51
Fotografia 2 – Joseph-Nicéphore Niépce <i>View from the window at Le Gras</i> – versão retocada	51
Fotografia 3 – Imogen Cunningham <i>Magnólia Blossom</i> ,1925	55
Fotografia 4 – <i>Vik Muniz (Sisyphus, after Tiziano)</i>	112
Fotografia 5 – <i>Imogen Cunningham (Agave Design)</i>	113
Fotografia 6 – <i>Vicente - o que é o CIAP</i>	116
Fotografia 7 – <i>Patrícia - o que é o CIAPS?</i>	117
Fotografia 8 – <i>Alex - o que é o CIAPS?</i>	118
Fotografia 9 – <i>Produção Coletiva – equipe o que é o CIAPS?</i>	121
Fotografia 10 – <i>Ju- como você percebe o CIAPS?</i>	131
Fotografia 11 – <i>Lilica (foto2) – como você percebe o CIAPS?</i>	134
Fotografia 12 – <i>Lilica (foto3) – como você percebe o CIAPS</i>	135
Fotografia 13 – <i>Ever (foto2) – como você percebe o CIAPS?</i>	138
Fotografia 14 – <i>Ever (foto4) - como você percebe o CIAPS?</i>	139
Fotografia 15 – <i>Ever (foto5) – como você percebe o CIAPS?</i>	139
Fotografia 16 – <i>Ever (foto7) – como você percebe o CIAPS?</i>	140
Fotografia 17 – <i>Joãozinho – como você percebe o CIAPS?</i>	143
Fotografia 18 – <i>Ariam – como você percebe o CIAPS?i</i>	143
Fotografia 19 – <i>Joãozinho – como você percebe o CIAPS?i</i>	144
Fotografia 20 – <i>Ariam –como você percebe o CIAPS?i</i>	145
Fotografia 21 – <i>Vig Jorge (foto1) – como você percebe o CIAPS?</i>	150
Fotografia 22 – <i>Vig Jorge (foto2) – como você percebe o CIAPS?</i>	151
Fotografia 23 – <i>Vig Jorge (foto4) – como você percebe o CIAPS?</i>	152
Fotografia 24 – <i>Vig Jorge (foto7) – como você percebe o CIAPS?</i>	153
Fotografia 25 – <i>Jeni – Fotografia sem pergunta</i>	162
Fotografia 26 – <i>Fe – Fotografia sem pergunta</i>	162
Fotografia 27 – <i>Fe – Fotografia sem pergunta</i>	165
Fotografia 28 – <i>MX – como você percebe o CIAPS?i</i>	167

Fotografia 29 – <i>PC – como você percebe o CIAPS?</i>	167
Fotografia 30 – <i>Autoria Coletiva – como você percebe o CIAPS?</i>	168
Fotografias 31 – <i>PC - como você percebe o CIAPS?i</i>	169
Fotografia 32 <i>Manu - como você percebe o CIAPS?</i>	169
Fotografia 33 – <i>Ale - como você percebe o CIAPS?</i>	169
Fotografia 34 – <i>MX – como você percebe o CIAPS?</i>	169
Fotografia 35 – <i>Mana – como você percebe o CIAPS?</i>	171
Quadro 1 – Trabalhadores que Participaram das Oficinas.....	99
Quadro 2 – Trabalhadores que Participaram das Oficinas.....	99
Quadro 3 – Distribuição e Quantidade de Sujeitos por Modalidade de Oficinas no CIAPS	105

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMK – Ambulatório Melanie Klein

CAPS – Centro de Atenção Psicossocial

CAPSad – Centro de Atenção Psicossocial para Álcool e Drogas

CAPSi – Centro de Atenção Psicossocial Infantil

CIAPS – Centro Integrado de Atenção Psicossocial

ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente

HPSP – Hospital Psiquiátrico São Pedro

HSP – Hospital São Pedro

MS – Ministério da Saúde

NESTA – Núcleo de Estudos sobre Subjetividade, Tecnologia e Arte

RIS – Residência Integrada em Saúde

SAIC – Serviço de Apoio Integral à Criança

SUS – Sistema Único de Saúde

TIC – Tecnologias da Informação e Comunicação

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 SOBRE ESCREVER UMA TESE	15
1.2 SOBRE ÉTICA E MODOS DE PESQUISAR.....	17
1.3 SOBRE O PROJETO OFICINANDO EM REDE	22
1.4 AS PROPOSIÇÕES DA TESE	26
2 EXPERIÊNCIA DE SI E EXERCÍCIOS DE AUTORIA	29
3 INDIVIDUAÇÃO E FOTOGRAFIA	37
4 TECNOLOGIAS COMO ESTRATÉGIA EM PESQUISA	43
4.1 TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO E POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO.....	43
4.2 A FOTOGRAFIA NO CAMPO DAS EXPLICAÇÕES	49
5 A SAÚDE MENTAL COMO CAMPO	64
5.1 O NASCIMENTO DA PSIQUIATRIA E DOS HOSPITAIS PSIQUIÁTRICOS.....	66
5.2 O HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO	72
5.3 A PSIQUIATRIA DEMOCRÁTICA.....	76
5.4 A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL E NO RIO GRANDE DO SUL	80
5.5 O CENTRO (DES)INTEGRADO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL	82
5.6 UM CAMPO DE LUTAS	85
6 PROPOSIÇÕES DA TESE	91
7 METODOLOGIA	92
7.1 OS SUJEITOS-FOTÓGRAFOS.....	98
7.2 AS OFICINAS DE FOTOGRAFIA.....	99
7.3 PROCEDIMENTOS ÉTICOS	105
7.4 A ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA.....	106
8 PRODUÇÕES EM CAMPO	108
8.1 OFICINAS ADOLESCENTES AMBULATÓRIO	109
8.2 OFICINAS EQUIPE FIXA, ESTAGIÁRIOS E PESQUISADORES.....	120
8.3 REUNIÕES COM O COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA DO HPSP	122
8.4 OFICINAS EQUIPE DE ENFERMAGEM	128
8.5 OFICINA VIGILANTE	147
8.6 OFICINAS ADOLESCENTES DA INTERNAÇÃO	154

8.7 EXPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS.....	172
8.7.1 Imagens da Descontinuidade	172
8.7.2 Pelas Frestas	173
9 DISCUSSÃO	174
9.1 FOTOGRAFIA E (COMITÊ DE) ÉTICA	177
9.2 FOTOGRAFIA E AUTORIA: a etapa de sensibilização	181
9.3 A IRREDUTIBILIDADE FOTOGRÁFICA E A PESQUISA	189
9.4 PRODUÇÃO, REPRODUÇÃO E DISPERSÃO DE SENTIDOS ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA	94
10 CONCLUSÕES	203
REFERÊNCIAS.....	209

1. INTRODUÇÃO

1.1 Sobre escrever uma tese:

Início aqui um *processo de individuação*, resultado da *metaestabilidade* que é fazer um doutorado. Em outras palavras, devo transformar as experiências dos últimos quatro anos, pela escrita, em uma tese. Isto vai estar em um formato digital, passível de ser modificado, até o momento em que eu resolva dar o processo por encerrado, materializando a produção em folhas brancas de papel com letras pretas e fotos coloridas. Não poderei escrever sobre tudo o que se passou neste tempo. Meu desafio é mergulhar em um processo de *transformação de vários universos particulares de experiência em um objeto único, indivisível e singular*.

Devo dizer que estes “universos particulares de experiência” não tem a ver só com a pesquisa. Pelo contrário. Muitas vezes a pesquisa foi um pretexto pra falar de coisas da vida e, mais do que isso, para viver. Estar perto das pessoas que compõem os projetos nos quais estive envolvida – Trabalho, Ética e Estética, Oficinando em Rede, NESTA, KOFARIPS – ultrapassa em alegria qualquer expectativa acadêmica. Passar, nem que seja de relâmpago, pela história dos sujeitos-fotógrafos que se tornaram co-autores do trabalho é mais interessante do que falar sobre suas trajetórias. Estudar, em um mundo onde quem não trabalha, “não faz nada”, é também *uma forma de se experienciar como sujeito*. Viver em outro país, durante o estágio de doutorado sanduíche, é muito mais do que expandir uma pesquisa de campo: é aprender a ser brasileiro, a ser estrangeiro, a se traduzir, *a tentar sustentar uma diferença*.

Por outro lado, tenho a dizer que o que se inicia aqui é algo menor que o conjunto de experiências do doutorado, mas, ao mesmo tempo, algo que têm uma importância particular. Pois é a forma através da qual eu poderei compartilhar o que se passou. E escrever, falar, cantar, pintar, fotografar, são modos de nos tornarmos menos solitários. O processo de passar de uma experiência da esfera do não-dizível às formas de significação compartilhadas é uma produção de si, um exercício de autoria e uma busca por novos encontros.

Na maioria das vezes isso exige um esforço como, por exemplo, aquele de ganhar uma certa distancia das coisas para poder falar a partir delas. A presbiopia aumenta com o passar da vida e cada vez mais parece difícil focar de perto. É preciso afastar os olhos, pois escrever sobre o que nos é familiar é quase sempre um retorno àquilo que já se sabe. E pesquisar é essa tentativa contínua de ultrapassar o último limite que nos é dado pelo conhecimento, aquilo que se revelará aqui como problema.

Para situar um ponto de partida, tomo emprestada uma palavra-chave – chave bastaria – que todo o sujeito que vem da rua necessita para abrir as portas do Hospital Psiquiátrico São Pedro: a *familiarização*. A familiarização consiste em um estágio de um mês durante cinco dias da semana, quatro horas por dia, em uma unidade do hospital na qual o sujeito irá trabalhar como estagiário ou residente ou bolsista de iniciação científica ou simplesmente com a qual o sujeito quer – por motivos que lhe cabem – familiarizar-se com a instituição. Muitas questões poderiam ser colocadas em relação a esta prática, começando pela etimologia da palavra família¹ ou pelos motivos pelos quais quem se aproxima da instituição tem que estar

¹ Do latim *família* significa o conjunto das propriedades de alguém, incluindo escravos e parentes. *Família* vem de *famulus*, que significa *escravo doméstico*.

de tal modo imerso a ponto de não conseguir ver nela nada além daquilo que é mais próximo, mais seguro e, portanto, dificilmente questionável.

Apesar de nunca ter realizado o estágio de familiarização, muitas coisas que me eram absurdamente estranhas em relação à instituição nos primeiros contatos – que antecedem muito o *Oficinando em Rede* – foram-se tornando mais compreensíveis, mais aceitáveis e, quase que inevitavelmente naturais a ponto de não mais percebê-las. Como qualquer sujeito que habita mais de perto o Hospital São Pedro, ou quase todas as instituições – eu me familiarizei. Por esta razão insisto agora em um distanciamento. Não para estranhar novamente o hospital, como da primeira vez em que entrei nele – isso seria o retorno – mas para revisitá-lo com outro olhar. Ou com outros olhares.

Uma consideração importante a se fazer ainda é que o Centro Integrado de Atenção Psicossocial, aonde vem sendo realizada a experiência que inspira este trabalho é um serviço que faz parte do Hospital São Pedro e que possui muitas *peculiaridades*. Assim, seria muito superficial tomá-los como a mesma coisa. Entretanto, algumas práticas institucionais são comuns a eles. A familiarização é uma delas.

1.2 Sobre a ética e os modos de pesquisar

Certas palavras recebem uma enorme diversidade de sentidos ao longo do tempo, de modo que algumas chegam a abarcar noções tão distintas que deveriam, de quando em quando, trocar de nome ou se ramificar. Pesquisar é uma delas. E é

por isto que se faz necessária uma breve explicitação das noções epistemológicas que orientam este trabalho. Um primeiro ponto refere-se à noção implícita de ciência presente: produção de conhecimento acerca de determinado assunto em um determinado momento. Isto significa que não se pretende “descobrir” algo que está velado ou alcançar resultados com valor de “verdade”, mas sim gerar novas discussões, articulações teóricas, potências metodológicas e inspirar novos estudos e intervenções.

Estas noções sustentam, entre outras áreas de investigação, uma corrente da Psicologia Social, onde se entende que: 1) o conhecimento é sempre produzido e restrito a um determinado contexto sócio-histórico e 2) toda a pesquisa produz algum tipo de ação no contexto em que se realiza. Neste sentido a ética passa pela capacidade do pesquisador de entender o seu campo de estudos e conseguir formular questões que sejam pertinentes a este campo. Mais do que isso, ela pode indicar caminhos para intervenções e ações conjuntas e, através disso, produzir conhecimentos. O presente trabalho se construiu desta forma e isto foi possível através da formação de redes nas quais comecei a me inserir durante o mestrado em Psicologia Social.

Foi a participação no grupo Trabalho, Ética e Estética, coordenado pela professora Jaqueline Tittoni, durante o mestrado, que inspirou meu desejo por ser pesquisadora e me permitiu um aprofundamento na discussão sobre as estratégias metodológicas em pesquisa e a necessidade de pensar novos modos de produzir conhecimento. Nesta ocasião, algumas intervenções estavam sendo realizadas através da entrega de câmeras fotográficas a um grupo auto-gestionável de costureiras que atua no Morro da Cruz em Porto Alegre (TITTONI, 2004). Com a entrega da câmera vinha a solicitação de que as trabalhadoras produzissem

fotografias a respeito do seu trabalho. A proposta surgiu, entre outras coisas, como uma possibilidade de fazer emergir outro tipo de sensibilidade – visual –, inerente ao processo criativo do trabalho, abrindo novos campos de análise e participação dos sujeitos que compunham as pesquisas. A produção fotográfica permitia novas problematizações, através do acesso ao que considerávamos uma outra forma de linguagem, capaz de trazer à tona outros planos de análise, planos do não-dizível verbalmente.

Empolgada com este tipo de “intervenção fotográfica”, ingressei no grupo realizando um estudo com a utilização de imagens fotográficas junto a artistas de rua na cidade de Porto Alegre (MAURENTE, 2003). Posteriormente, este estudo se estendeu a trabalhadores de rua, a fim de problematizar a forma como percebiam seu trabalho – uma atividade singular – em relação aos *jogos de verdade* capitalistas que definiam o que é ser um “bom trabalhador”. A pesquisa com os trabalhadores de rua se tornou minha dissertação de mestrado e teve como estratégia metodológica algo inspirado nas propostas que o grupo vinha realizando e que, na época, chamei de *fotocomposição* (MAURENTE, 2005). Esta metodologia consistia em entregar uma câmera aos sujeitos da pesquisa solicitando que produzissem fotografias a fim de responder a uma questão. Como, na ocasião, o problema de pesquisa era a forma como estes sujeitos se reconheciam em relação à noção capitalista de trabalho, a questão colocada foi “o que é o seu trabalho?”. As análises eram realizadas a partir de alguns pontos como: que elementos/espacos/cenas surgiam nas fotos como passíveis de problematizar o trabalho, que elementos/espacos/cenas ficavam de fora e o que se poderia falar posteriormente das fotografias. Mas entre os pontos abordados nestas pesquisas, o que mais repercutiu na produção do presente trabalho foi questionamento sobre o que pode produzir o exercício de fotografar – no

caso, responder através de um acoplamento inusitado, sobre algo que aparentemente já se sabe e já se pensou – que, na pesquisa mencionada foi “o que é o seu trabalho?”.

Além disso, esta proposta fotográfica revelava uma outra potencialidade em pesquisa, que era produzir uma torção nas posições de produção de saber instituídas, onde o pesquisador toma o lugar de detentor do conhecimento. Em estratégias como estas, os sujeitos de pesquisa se tornam co-autores do conhecimento que está sendo construído pela situação/contexto que lhes cabe. Dependendo da instituição em que isto ocorre, esta intervenção terá uma força política ainda maior. Este foi outro ponto que inspirou a elaboração das proposições desta tese, ou seja, que efeitos a produção fotográfica pode ter em diferentes regimes de verdade.

O interesse por pesquisas que utilizavam a fotografia como estratégia metodológica me levou a participar de outras propostas que estavam sendo realizadas na época a partir de imagens produzidas por sujeitos de pesquisa, como o caso de um vídeo-carta feito por moradores de rua da cidade de Porto Alegre, produtores e vendedores do jornal Boca de Rua² destinado a moradores de rua da cidade de São Paulo, vendedores da revista Ocas³ (BECHLER, AMARAL & MAURENTE, 2003). Além desta experiência, no ano seguinte pude participar da realização uma oficina de vídeo junto a um centro de saúde mental em Porto Alegre, na qual usuários do serviço realizaram um vídeo sobre a rede substitutiva ao manicômio e seus efeitos no espaço urbano (MAURENTE & TEIXEIRA, 2005). Tais experiências me levaram a pensar nos modos como o vídeo e a fotografia, com suas

² O Jornal Boca de Rua é um jornal feito e vendido por moradores de rua da cidade de Porto Alegre.

³ A Revista Ocas é vendida por moradores de Rua das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

peculiaridades, podem ser tomados como estratégias de intervenção e produção de conhecimento também no campo da saúde mental.

Foi neste ponto do caminho que comecei a me inserir no Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação (PGIE) através da convivência com membros e com a coordenadora do grupo *Oficinando em Rede*, a professora Cleci Maraschin. A aproximação com o projeto se deu não apenas pelo recorrente interesse no uso de tecnologias de produção de imagens nas propostas de pesquisa das quais eu vinha participando, mas também pelo entendimento que o grupo tinha das tecnologias como práticas através das quais se pode produzir outras formas de pensar e de se relacionar com o mundo e consigo mesmo. Nesta abordagem, o que se torna importante é pensar nas produções possíveis através de modulações de acoplamentos tecnológicos. No PGIE, participei da linha de pesquisa *Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição*, que começava a se consolidar.

Com a entrada no Doutorado em Informática na Educação ingressei também no Núcleo de Educação, Subjetividade, Tecnologia e Arte (NESTA) coordenado pela professora Maria Cristina Villanova Biazus. Os principais objetivos do NESTA são entender de que modo as tecnologias digitais sustentam possibilidades de criação, e como a arte, através da interface com a tecnologia, pode ser considerada como um instrumento de intervenções, tanto ao nível do sujeito quanto a nível institucional. Os integrantes deste grupo buscam realizar atividades e projetos tendo como chave estas noções. Neste âmbito, a noção de educação também se coloca como as múltiplas possibilidades de produção de conhecimento e produção de si.

No segundo ano do doutorado realizei um estágio no Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da *Universitat Autònoma de Barcelona*, sob a

orientação do professor Joseph Maria Blanch. A experiência consistiu no meu ingresso no projeto de pesquisa *Capitalismo Organizacional como fator de risco psicossocial* (KOFARIPS), que estuda as formas como a lógica capitalista se insere em universidades e hospitais públicos em escala global, afetando a vida dos trabalhadores e usuários destes serviços. Embora a proximidade de meus estudos com o tema passasse também pelas questões do trabalho e da saúde, dediquei-me mais à questão metodológica desta pesquisa que, além de questionários semi-abertos, utilizava como estratégia entrega de câmeras fotográficas aos sujeitos, juntamente com uma questão a ser respondida. Nesta experiência, deparei-me com o desafio de pensar em um modo de pesquisar através da fotografia em um projeto que ocorre em sete diferentes países. Isto indica uma pesquisa de campo de larga escala, que privilegia a coleta de dados à intervenção. Pensar na utilização da estratégia fotográfica neste contexto foi, por esta razão, muito importante.

Este breve relato de percurso busca situar os caminhos que me levaram à construção desta tese e também as bases éticas e epistemológicas que sustentam as intervenções e análises que serão tema dos capítulos que seguem. Além disso, tenta explicitar as noções de pesquisa, intervenção, tecnologia e educação implícitas.

1.3 Sobre pertencer: o projeto Oficinando em Rede

O projeto de pesquisa e extensão Oficinando em Rede é uma experiência de aproximação de um grupo de pesquisadores – professores, doutorandos, mestrandos, bolsistas de iniciação científica – da Universidade Federal do Rio

Grande do Sul e técnicos do Centro Integrado de Atenção Psicossocial do Hospital Psiquiátrico São Pedro na busca de um espaço de trabalho conjunto que possa ser algo além das duas instituições envolvidas: um campo de intervenções e produção de conhecimento que não esteja tão marcado pelos discursos acadêmicos ou hospitalares.

Este projeto tem sua origem no anúncio da doação de alguns computadores ao Hospital por parte de uma instituição financeira. Nesta ocasião, membros da equipe do HPSP entraram em contato com a atual coordenadora do projeto, a professora da UFRGS Cleci Maraschin, com uma proposta de trabalho conjunto. Após o acordo ser realizado e os planejamentos iniciados – entre eles a idéia de implantação de um laboratório de informática no CIAPS, onde se realizariam oficinas tecnológicas – surgiu a notícia que os computadores não viriam mais. Entretanto, a articulação já estava consolidada, o que levou o grupo a solicitar recurso financeiro ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através do Edital Universal 19/2004. Tendo sido contemplado, o projeto entra em vigor. Como os computadores não chegaram logo em seguida, houve uma fase – chamada pelo grupo de pré-história do Oficinando – em que algumas oficinas eram realizadas independentemente do laboratório. Estas foram a oficina de mapas e uma oficina chamada *Canteiro de Obras*, onde os jovens contavam histórias, escreviam poemas e eram convidados a se posicionarem frente às suas produções.

Após a chegada dos computadores o laboratório de informática foi implantado na unidade e iniciaram-se as oficinas de fotografia digital e informática. Estas oficinas não tinham como objetivo a “transmissão” de conhecimentos acerca da fotografia ou da informática, mas buscavam possibilitar experiências onde os jovens se relacionassem livremente com as tecnologias. Na oficina de fotografia digital –

com a internação e o ambulatório – os jovens recebiam uma câmera para fotografar e nas oficinas de informática, podiam escrever histórias no computador, navegar na internet, escrever em *blogs*, ouvir música, jogar, etc. As oficinas de fotografia digital realizadas nesta ocasião explicitam muito bem esta posição ética frente às atividades propostas. Foi através delas que a minha inserção no projeto Oficinando em Rede se consolidou e foi esta experiência, juntamente com o projeto piloto realizado no CIAPS ao longo do ano de 2006, do qual tratarei mais adiante, que permitiu o atual delineamento do trabalho de campo desta tese.

Estas primeiras oficinas de fotografia foram pensadas como uma forma de produzir o que chamamos de uma *torção* nas posições de produção de saber instituídas no CIAPS, através da entrega da câmera fotográfica aos jovens em tratamento – internação e hospital dia – para que fotografassem livremente (DIEHL, 2007). A metodologia se justificava pela descartabilidade com que eram tratadas as inscrições dos jovens no local e pela falta de legitimidade que tais produções recebiam no contexto institucional. Alguns exemplos disto eram as inscrições que os jovens da internação faziam nas paredes do CIAPS, que eram, de tempos em tempos, pintadas, e a impossibilidade deles escreverem no “livro de ocorrências”, onde estavam registrados os fatos que marcavam o dia no local. Este livro recebia apenas as versões dos membros da equipe, especialmente dos auxiliares de enfermagem – funcionários que passavam a maior parte do tempo com os jovens.

A escolha por uma câmera fotográfica dentre os tantos recursos de inscrição possíveis veio, na pesquisa citada, em função da forma como este objeto é tomado pela modernidade. Poder-se-ia dizer que a máquina fotográfica se coloca como a materialização de uma forma de visibilidade onde o plano que se produz ganha legitimidade pelo estatuto de representação da realidade, entrando assim de um

modo diferenciado no regime de verdades da instituição (DIEHL, 2007). Assim, a escolha da câmera, nesta ocasião, vem em função da possibilidade dos jovens produzirem inscrições legitimadas no CIAPS. Entretanto esta possibilidade de reconhecimento das produções dos jovens pelo “compromisso” das imagens fotográficas com a realidade traduz um paradoxo. Se, por um lado, ela possibilita uma torção nas posições de produção de saber legitimadas na instituição, por outro, ela só torna isto factível pela condição discursiva da câmera fotográfica de produzir planos descolados do sujeito que a manipula. Isto é o que a diferencia, por exemplo, das tecnologias de produção plástica do desenho, onde o plano final produzido pode, mais facilmente, ser atribuído a um sujeito.

Estas questões foram fundamentais para o delineamento do trabalho de campo desta tese, no qual buscamos construir vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia digital, onde atividades de sensibilização para a condição simbólica da imagem foram realizadas. Nosso objetivo com isto era que as produções realizadas pudessem também ser consideradas parte de um processo de criação, evidenciando diferenças. Neste sentido, a fotografia foi estratégica, pois ao mesmo tempo em que ela gerava polêmica pela proximidade perceptiva com a realidade, ela podia ser também relacionada à experiência singular do sujeito que a produz. É sobre os efeitos desta complexidade no campo da saúde mental que esta tese está centrada.

1.4 Sobre as proposições da tese:

Sendo assim, apresentamos as quatro proposições da tese: 1) estabelecer relações entre experiência de si e exercícios de autoria; 2) analisar os processos de individuação da fotografia; 3) produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção e 4) construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia digital no CIAPS. Tais proposições estão imbricadas entre si e se relacionam de forma que as duas primeiras (teóricas) servem de base para a formulação da terceira (metodológica) e, estas três, juntas, são colocadas em operação na quarta (empírica) que, por sua vez, permite uma análise das três primeiras.

A primeira proposição teórica envolve as noções de *discurso*, *jogos de verdade* e *experiência de si* foucaultianas e uma idéia de exercício⁴ de autoria enquanto possibilidade de produzir uma diferença em uma rede de sentidos. No início deste estudo estávamos interessados na experiência de si, nas formas através das quais os sujeitos do CIAPS – jovens e trabalhadores – reconhecem-se nos jogos de verdade que articulam as políticas públicas em saúde mental. Ao mesmo tempo, buscávamos construir novas redes de convivência, possibilidades de expressão e exercícios de autoria junto aos jovens em tratamento, através das tecnologias. Nossa hipótese se tornou a de que seria possível estudar a forma como os sujeitos no CIAPS se reconhecem nos jogos de verdade em saúde mental através de exercícios de autoria, construídos junto às oficinas. Como desdobramento disso consolidou-se um interesse teórico sobre as *relações entre experiência de si e*

⁴ Exercícios, pois são atos autorais passíveis de reconhecimento coletivo e não capacidades dos sujeitos, mas experiência de singularização no discurso que emerge do encontro do ato singular tornado significativo pelo coletivo.

autoria, dado que as possibilidades de produção de diferença no coletivo remetem ao modo como os sujeitos se relacionam com os discursos hegemônicos.

A segunda proposição teórica está baseada na teoria de Gilbert Simondon e busca pensar na complexidade da fotografia a partir da noção de *processos de individuação*. Este autor defende que a individuação se dá por processos que podem ou não manter um grau de metaestabilidade. Os seres físicos se individualizam de uma só vez, de modo que perdem seu potencial pré-individual ao se constituírem. Entretanto, seres vivos, coletivos, seres técnicos e individuações psíquicas manteriam um certo grau de metaestabilidade após se individualizarem, de modo que novas individuações seriam possíveis. Nossa idéia aqui é pensar no processo de individuação da fotografia como algo peculiar, resultante do encontro entre um objeto técnico e uma individuação psíquica. Fisicamente, a fotografia se individualizaria de uma só vez, seja pela marca produzida através dos sais de prata, no modelo analógico, ou pela concretização de um código computacional, no modelo digital. Entretanto, na medida em que uma mesma fotografia pode produzir diferentes repercussões nos distintos regimes de verdade nos quais se coloca, poderíamos pensar que ela pode manter um certo grau de metaestabilidade e, por conseguinte, que ela seguiria guardando um potencial de individuação. Neste sentido, novos olhares desdobram infinitamente um primeiro olhar. Por estes caminhos é que formulamos a segunda proposição teórica da tese, que consiste em *analisar os processos de individuação da fotografia*.

A proposição metodológica da tese busca construir um campo de discussão a respeito da utilização da fotografia em pesquisa e intervenção. Consideramos a fotografia um objeto híbrido capaz de deixar questões em aberto no campo da história, da ciência, da arte e da ética por quase dois séculos. Apostamos que isto se

deve à dificuldade que geralmente se têm de atribuir uma identidade à fotografia, dado que muitas definições lhe parecem plausíveis, mas nenhuma conclusiva. De acordo com Dubois (1994), a fotografia poderia ser considerada, ao mesmo tempo, um ícone (mantém uma relação com o referente por semelhança), um símbolo (mantém uma relação com o referente por convenção) e um índice (mantém uma relação de contigüidade física com o referente). Nossas experiências têm indicado que contemplar esta complexidade parece ser a forma mais interessante de se trabalhar com fotografia em pesquisa. Por esta razão, nossa proposição metodológica consiste em *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção* contemplando sua complexidade.

Enfim, a proposição empírica desta tese consiste em fazer operar as duas proposições teóricas e a proposição metodológica, construindo junto ao campo de pesquisa do projeto *Oficinando em Rede*, modalidades de oficinas de fotografia direcionadas aos diferentes sujeitos que compõem o CIAPS: jovens em tratamento na internação e ambulatorial, psicólogos, psiquiatras, assistentes sociais, pedagogos, enfermeiros, auxiliares de enfermagem e trabalhadores terceirizados. Nestas oficinas, foram realizadas atividades de sensibilização para as imagens e ênfase nos processos de produção da pessoa que fotografa. Posteriormente, os sujeitos foram convidados a fotografar a partir da pergunta: *como você percebe este lugar (CIAPS)?* A intenção foi construir vias de exercícios de autoria junto ao serviço, abrindo, ao mesmo tempo, um campo de discussão sobre as práticas atuais em saúde mental. Sendo assim, nossa proposição empírica consiste na construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia digital no CIAPS.

2. EXPERIÊNCIA DE SI E EXERCÍCIOS DE AUTORIA

A primeira proposição teórica desta tese consiste em estabelecer relações entre a noção foucaultiana de *experiência de si* e uma compreensão de *exercícios de autoria* enquanto produção de uma diferença em uma rede de sentidos (MARASCHIN, 2005). A razão pela qual colocamos esta proposição se constituiu pela aposta na possibilidade de estudo da forma como sujeitos se reconhecem em determinados jogos de verdade a partir da construção de vias de exercícios de autoria. Este capítulo busca situar algumas noções que nos levaram à construção de tal proposição.

Foucault (1997) traz a noção de *discurso* como um conjunto de enunciados que se materializa através de práticas articuladas de forma a responder às exigências de determinado contexto histórico. Neste âmbito, as *formações discursivas* seriam os conjuntos de regras, enunciados e objetos que responderiam a um regime próprio e autônomo de formação, “efetuando-se mediante condições de possibilidade de surgimento, existência e transformação” (FOUCAULT, 1997 p.134). A noção de formação discursiva nos permitiria falar em um discurso psiquiátrico, médico ou psicológico, como articulações passíveis de reconfigurações pela coexistência com outros discursos. Dessa forma, as formações discursivas perfilar-se-iam entre si, transformando-se e definindo-se nos limites daquilo que podem ser em cada momento.

Ainda em relação ao entendimento da noção foucaultiana de discurso (FOUCAULT, 1997), é importante ressaltar que, apesar de alguns discursos tratarem do mesmo tipo de objeto – como no caso da medicina social, em determinado

momento, da psiquiatria e da psicologia, que tratam da loucura –, isto não significa que o objeto discursivo seja algo que pertença ao domínio das coisas existentes. Pelo contrário, o objeto discursivo é uma resultante lógica de certas regras e práticas das quais emerge, ou seja, é um objeto que existe pela materialização do discurso. Quando Foucault escreve a história da loucura, ele busca compreender que gestos causam a exclusão na era clássica e depois, na era moderna, a medicalização da loucura, afirmando que a história da psiquiatria tenta atribuir uma continuidade entre a experiência social da loucura e o seu conhecimento “científico” pela psiquiatria (FOUCAULT, 2005). Entretanto, este autor busca desconstruir a noção de que a loucura seria um objeto permanente – e, assim, o que se modificaria seria o conhecimento que se tem dela – afirmando que não apenas a percepção barroca da loucura não é a mesma percepção clássica ou moderna, mas as próprias estruturas destas experiências não são as mesmas. Nessa obra, Foucault afirma que aquilo que é tomado como loucura pelos médicos dos séculos XVII e XVIII não é a mesma coisa que aparece nas sentenças jurídicas, ou policiais, por exemplo, ou seja, que não se tratam dos mesmos loucos. Dessa forma, podemos entender que a unidade dos discursos é feita no espaço onde diversos objetos se transformam e não pela permanência ou singularidade de um objeto (FOUCAULT, 1997).

Em determinado momento de sua trajetória filosófica, Foucault irá propor uma espécie de método de estudo para estas formações de saberes: a arqueologia. Através dela, Foucault buscará fazer o estudo da história do pensamento a partir de um eixo de análise bem diferente daquele que a história tradicional propõe. Enquanto esta trata de apagar, em benefício das estruturas fixas, todas as perturbações da continuidade, o método que Foucault propõe, em meados da

década de sessenta, pretende “desalojar estas forças obscuras através das quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens” (FOUCAULT, 1997, p.24).

Até este momento, pode-se considerar que a centralidade dos estudos de Foucault era a análise histórica do saber, dos seus sistemas anônimos e mutáveis. Contudo, no início dos anos setenta, este autor vai deslocar, de certa forma, o eixo de seus estudos, afirmando que todo conhecimento representa, antes de tudo, um ato de violência em relação às coisas e que “a verdade, compreendida como a riqueza do pensamento, é uma prodigiosa maquinaria destinada a excluir” (FOUCAULT, 1996, p.22). A partir de então, este autor irá centralizar suas análises nas formas como a interdição que atinge o discurso revela sua ligação íntima com o poder, de modo que, por trás de todo o saber, de todo o conhecimento, o que está em jogo é uma luta de poder (FOUCAULT, 1996).

A partir de então este filósofo se lança em uma história política do conhecimento, que ganhará o nome de genealogia. Esse método consiste em ver, historicamente, como se produzem efeitos de verdade no interior dos discursos que não são em si nem verdadeiros, nem falsos (FOUCAULT, 1993). Evidentemente, este “ver historicamente” consiste em um modo de análise peculiar que se opõe ao método historiográfico tradicional, que se concentra na pesquisa da origem. O método genealógico entende que “o que se encontra no começo histórico das coisas não é uma identidade preservada da origem, mas uma discórdia, um disparate” (FOUCAULT, 1993, p.18). Para dar conta da explicação deste método, o autor invoca a noção de *proveniência* como esta ruptura em relação à pesquisa da origem. O estudo da proveniência, como coloca, não funda, muito pelo contrário, “ele mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” (FOUCAULT, 1993, p.22). Dessa forma, a genealogia, como análise da

proveniência, produz uma quebra na noção de linearidade, estando atenta às rupturas que se produzem nos contextos de dominação, às resistências e às possibilidades de produção de novos sentidos.

Esta proposta foucaultiana “mais do que analisar o poder do ponto de vista da sua racionalidade interna, consiste em analisar as relações de poder através do antagonismo das estratégias” (FOUCAULT, 1995 p.76). Neste sentido, falar de poder é falar de relações de poder, onde as possibilidades de resistência se colocam como uma espécie de pré-requisito para que estas relações se efetuem. Quando não existe a alternativa da resistência, não se trata mais de uma relação de poder, mas de um estado de dominação (FOUCAULT, 1995). Nestes estados, não existe a possibilidade que algo se modifique, de modo que as “relações” ficam bloqueadas, cristalizadas. As relações de poder, por sua vez, implicam a noção de jogos de verdade, entendidos como os “jogos do verdadeiro e do falso, nos quais o sujeito se constitui historicamente como experiência” (FOUCAULT, 2001 p.163). Os jogos de verdade são os jogos pelos quais se produzem efeitos de verdade em coisas que não são, em si, nem verdadeiras, nem falsas. Esta noção do que é verdadeiro e do que é falso, ocorre, então, em um processo de lutas, de confrontos e de resistências.

A partir das noções de jogos de verdade e em um momento que se considera uma terceira fase da trajetória filosófica de Foucault, o eixo de análise será a forma como os sujeitos se reconhecem nestes jogos de verdade, ou seja, os processos de subjetivação. Em relação a isso, Foucault (2004) afirma que, ao contrário de algumas interpretações que fazem de sua obra, o que sempre lhe interessou foi a constituição histórica das diferentes formas do sujeito em relação aos jogos de verdade, sendo que, neste momento, a centralidade dos seus estudos passa a ser a

forma como o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através de práticas de si. Entretanto, estas práticas não partem de uma interioridade do sujeito, mas de sua relação com as regras, estilos e convenções do seu meio cultural. Neste sentido, a noção de experiência de si remete às formas como os sujeitos se reconhecem nos jogos de verdade que o constituem e que são, ao mesmo tempo, aquilo contra o que eles resistem.

Nesta tese, a análise foucaultiana se dará pela forma como alguns discursos se confrontam e produzem relações de poder no espaço da saúde mental em geral e no campo de pesquisa, especificamente, considerando que neste contexto se percebe um momento de rupturas de formas de saber únicas e hegemônicas que abrem espaço para novas articulações. Ao mesmo tempo, abordaremos o modo como os sujeitos envolvidos com estas práticas em saúde mental se reconhecem nos jogos de verdade que definem as relações entre eles, as noções de doença/saúde mental e as formas de abordagem do que consideram o sofrimento psíquico. Junto a isso, buscaremos entender que re-elaborações são possíveis neste contexto e de que sujeitos estas re-elaborações costumam partir. Para tanto, foi proposto a todos os sujeitos da instituição que, através da tecnologia de produção de imagens fotográficas digitais, respondessem ou (re) inventassem a forma como percebem o CIAPS.

Consideramos que estas oficinas podem criar vias de exercícios de autoria, nos quais os sujeitos se colocam, dotados de uma câmera e de uma possibilidade de produção criativa, diante das diferentes práticas discursivas que definem as relações de poder em saúde mental. Neste sentido, estudar as relações entre exercícios de autoria a forma como os sujeitos se reconhecem no regime de verdades do qual fazem parte pode ser um caminho interessante. Para tanto, é

necessário especificarmos a noção de exercícios autoria da qual partimos, situando sua diferença em relação à noção de *função autor* encontrada nos textos de Michel Foucault.

Além de buscar situar de maneira sucinta o pensamento deste filósofo, este capítulo colocou algumas etapas de sua trajetória em razão de que a noção de função autor foucaultiana aparece em um texto (*o que é o autor- 1969*) na época em que a centralidade de sua discussão era a arqueologia. Consideramos necessário abrir um parêntese a fim de clarificar que, apesar de estarmos utilizando o referencial foucaultiano, a noção de exercícios de autoria com a qual pretendemos operar se desloca um pouco desta noção de função autor que aparece no texto Michel Foucault.

A análise que Foucault (2001) realiza, em 1969, sobre a função autor aponta para o entendimento desta como uma função característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento dos discursos no interior de uma sociedade e que, por esta razão, ela não se exerce da mesma maneira em diferentes contextos históricos e discursivos (FOUCAULT, 2001). Além disso, ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo “real”, mas “pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2001, p. 280). Da mesma forma ela não remete a qualquer produção, mas a tipos de produções específicas que variam de acordo com os contextos discursivos que as fazem funcionar. Nesta abordagem, a função autor é uma constituição discursiva que busca responder a uma exigência histórica. Isto possibilitou algumas análises no contexto do CIAPS, que serão mencionadas nos capítulos seguintes.

Entretanto, para a formulação das proposições da tese, faremos uma abordagem dos exercícios de autoria diferente, que não desconsidera o fato deles serem uma função do discurso, mas concentra-se em outros analisadores. Tal abordagem compreende os exercícios de autoria como a possibilidade de sustentar uma diferença em uma rede de sentidos compartilhada por uma coletividade, e ser reconhecido por esta mesma coletividade (MARASCHIN, 2005). Esta noção nos permite pensar em uma posição sujeito capaz de questionar, apontar para rupturas, marcar os espaços de descontinuidade. Sendo assim, o sujeito que exerce uma ação de autoria produz uma marca através da forma singular como se relaciona com os jogos de verdade que tentam definir seu modo de existência.

A importância de abordar os exercícios de autoria neste trabalho se colocou como um dos resultados das pesquisas anteriores realizadas pelo projeto *Oficinando em Rede no CIAPS*, nas quais observamos que as posições de saber encontravam-se cristalizadas na instituição. Apenas alguns sujeitos tinham seu saber legitimado, enquanto outros eram colocados no lugar de objetos deste mesmo saber. Consideramos, entretanto, que todos os sujeitos que compõem a instituição relacionam-se com os discursos hegemônicos de uma forma singular, por um processo de resistência ao instituído. O que acontece, como um efeito das práticas dominantes, é uma fragilização das possibilidades de sustentação destas experiências no coletivo. Sendo assim, a problemática remete à necessidade de construção de vias de exercícios de autoria, como um percurso do sujeito no qual sua experiência ganha legitimidade.

A partir deste entendimento, a experimentação de exercícios de autoria através das oficinas de fotografia poderia não apenas nos aproximar da forma como estes sujeitos vêm fazendo uma experiência de si em relação aos jogos de verdade

em doença/saúde mental, mas, além disso, produzir uma torção nas posições de produção de saber instituídas. Sendo assim, um dos objetivos teóricos desta tese refere-se à possibilidade estabelecer relações entre exercícios de autoria e a forma singular como os sujeitos (do CIAPS) se relacionam com os jogos de verdade em saúde mental. Isto se tornará possível a partir da proposição empírica desta tese, que consiste *construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS*.

3. INDIVIDUAÇÃO E FOTOGRAFIA

Este capítulo irá construir a segunda proposição teórica da tese, incluindo a noção de processos de individuação de Gilbert Simondon. A partir de uma idéia ampla de indivíduo – que inclui objetos, fases de seres vivos, fases de seres técnicos, pensamentos, coletivos – este autor busca construir uma teoria da ontogênese através dos *processos de individuação*. De acordo com Simondon (2003), tem-se estudado os processos de individuação a partir do indivíduo, quando se deveria fazer o caminho inverso, ou seja, estudar os indivíduos a partir dos processos de individuação. Pois o indivíduo deveria ser compreendido como uma realidade relativa, uma fase do ser à qual se antecede uma realidade pré-individual e metaestável. Iremos trazer para discussão algumas noções deste autor, necessárias para entender o que ele chama de individuação.

De acordo com Simondon (2003) a individuação não podia ser pensada adequadamente porque somente se conhecia o equilíbrio estável, que corresponde ao mais baixo nível de energia potencial. Para analisar os processos de individuação Simondon afirma ser necessário entender o equilíbrio metaestável, que inclui o devir e permite, assim, que o ser se individue. No caso da individuação dos seres físicos há uma resolução da metaestabilidade, ou seja, eles se individualizam de uma só vez, encerrando o potencial pré-individual do um sistema e deixando atrás de si a dualidade indivíduo e meio. No caso dos seres vivos, a mesma idéia de metaestabilidade é utilizada para pensar a individuação, mas esta não se produz mais de uma maneira definitiva. Existiria para o vivo também uma origem absoluta (da individuação orgânica), mas essa seria sempre acompanhada de uma

individuação perpétua – o que é a própria vida. O vivo seria o modelo fundamental do devir, pois conserva em si uma atividade incessante, não sendo somente “resultado de individuação, como o cristal ou a molécula, mas também teatro de individuação” (SIMONDON, 2003. p.110). No caso dos vivos, haveria uma espécie de ressonância interna, caracterizada pela metaestabilidade das condições de vida.

Sendo assim, o vivo seguiria se individuando, modificando a si próprio, inventando novas estruturas internas como resultado da existência: “o indivíduo vivo é sistema de individuação, sistema individuante e sistema individuando-se” (SIMONDON, 2003, p.105). Isto o faz diferente do indivíduo físico, que teria um passado fixo, uma constituição encerrada e radical. Pelo contrário, “o vivo é contemporâneo de si próprio em todos os seus elementos” (SIMONDON, 2003, p. 105). A compreensão inerente a isto é a de que um indivíduo nem sempre esgota seu potencial pré-individual, podendo carregar consigo um regime de metaestabilidade que garanta novas individuações. Já o psiquismo, para Simondon, seria o seguimento da individuação vital em um ser que, “para resolver sua própria problemática, é obrigado a intervir, por sua própria ação, como elemento do problema, como sujeito (SIMONDON, 2003, p. 106). Por sua vez, o sujeito em Simondon seria, ao mesmo tempo, a unidade do ser e uma dimensão do mundo, enquanto ser que representa sua ação.

Para Simondon (2003), o ser psíquico não pode resolver, sozinho, sua problemática. Ele também carrega em si um potencial pré-individual, que o diferencia do indivíduo e o coloca em um sistema de relações do mundo e do sujeito e, além disso, consiste em uma forma de individuação coletiva. Sendo assim, as individuações psíquica e coletiva são recíprocas e permitem pensar numa esfera transindividual, que “contribui para a explicação da unidade sistemática da

individuação interior (psíquica) e da individuação exterior (coletiva)” (SIMONDON, 2003, p. 107). O transindividual não é nem o social bruto, nem a esfera interindividual, mas uma operação de individuação independente, que contém sua própria metaestabilidade. Assim o coletivo intervém como resolução da problemática individual, sendo que parte da realidade coletiva está contida em um indivíduo. Porém esta parte é realidade pré-individual e não individuada.

A proposta simondoniana consiste em estudar os modos de individuação a partir do ser em conformidade com o devir e não como um indivíduo substancializado que vive em um mundo estranho a ele. Isto significa estudar as formas de individuação nos níveis físico, vital e psicossocial. Estes três níveis extrapolam a individuação nos vivos e fazem de sua teoria uma ontogênese relativa a objetos, máquinas, sujeitos, pensamentos, percepções, coletivos e conhecimento.

Para entender a individuação, Simondon (2003) propõe que se substitua a noção de forma pela de *informação*. De acordo com este autor, a antiga concepção de forma excluía a possibilidade de um sistema metaestável, conhecendo somente o equilíbrio estável. Já a informação não se refere a uma unidade, mas sempre a duas ordens distintas:

“a informação, quer ao nível da unidade tropística, quer ao nível do transindividual, jamais é depositada em uma forma que pode ser dada; ela é a tensão entre dois reais díspares, a *significação que surgirá quando uma operação de individuação descobrir a dimensão segundo a qual dois reais díspares podem tornar-se sistema*. (SIMONDON, 2003, p.109).

A informação nunca é, portanto, uma coisa dada, nunca é um termo e não tem uma identidade. Ela é inerente a uma problemática e supõe a tensão de um sistema do ser, ou seja, supõe um estado pré-individual do qual ela se torna, sempre no presente e pelo encontro de díspares, fórmula organizadora. A informação é uma

exigência de individuação, o sentido segundo o qual um sistema se individua, ela aparece como relação entre as operações de individuação.

Nesta tese pretendemos analisar a fotografia a partir dos processos de individuação. Poderíamos considerar que, fisicamente, na fotografia analógica, há uma individuação que se realiza de uma só vez, encerrando seu potencial metaestável a partir de uma marca luminosa em sais de prata e, posteriormente, por processos químicos, sendo revelada e impressa. Um processo distinto, porém semelhante no sentido da individuação, aconteceria no caso da fotografia digital, quando se produz, de um só golpe, um código numérico que poderá se atualizar – aí sim, de diferentes formas – em objetos técnicos. Mas iremos considerar que a produção fotográfica em si se daria de uma só vez, seja a partir da marca nos sais de prata, seja em uma codificação possível a partir de um aparato técnico digital.

Entretanto, haveria algo além da produção na fotografia, que a faz um objeto capaz de entrar de diferentes formas em distintos regimes de verdade. No próximo capítulo iremos tratar disto mais detalhadamente, mas aqui já se pode adiantar que a fotografia enquanto produto (coisa individuada) é capaz de “pertencer” a diferentes concepções sobre o conhecimento, a arte e a política. A fotografia é um objeto híbrido que comporta, ao mesmo tempo, uma identidade icônica (relação de semelhança com o referente), simbólica (relação por convenção com o referente) e indiciária (relação de contiguidade física com o referente) (DUBOIS, 1994). Esta posição complexa do objeto fotográfico produz diferentes efeitos nos regimes de verdade nos quais existe, levando-nos a pensar em uma conservação da metaestabilidade e de um potencial pré-individual.

Tal potencial irá produzir novas individualizações, impossíveis de serem previstas, que se darão a partir da metaestabilidade do encontro “fotografia - discurso - experiências singulares”. Isto significa que tais individualizações seriam contemporâneas de si mesmas, datadas, passíveis de serem defasadas por novas individualizações. A fotografia carrega, em si, a possibilidade de significar coisas distintas, dependendo do regime de verdades do qual faz parte. Ao mesmo tempo, ela é uma só coisa (física) individuada. Isto faz dela um objeto particular, que desdobra infinitos olhares a partir de uma única imagem, produzida em relações – híbridas – com referentes e a partir da singularidade do encontro entre um sujeito e um objeto técnico.

Muitos exemplos sobre as formas como a fotografia foi utilizada na ciência, nas artes e na política podem nos ajudar a elucidar esta posição híbrida. Uma imagem fotográfica pode ser considerada uma reprodução – muitas vezes mais fiel do que o próprio olho – de uma realidade. Este é o caso das fotomicrografias utilizadas na física, química e biologia, consideradas como formas de acesso às características visuais de seres ou elementos microscópicos. Outras técnicas também são utilizadas com a mesma função, como a implantação de câmeras em regiões de difícil acesso a fim de fotografar animais raros e seu modo de vida. Dentro deste mesmo paradigma, a foto ainda pode servir para a área jurídica, direcionando decisões sobre infrações ou crimes.

Em outros discursos, porém, a fotografia poderá ser considerada um objeto artístico e a função realística será deixada de lado por uma discussão a respeito do autor de uma obra. Além disso, uma foto jornalística pode incluir estas duas considerações – natureza do que aparece na imagem e autoria do fotógrafo – passando a uma terceira discussão, ética, a respeito daquilo que se faz interessante,

moral, importante de ser fotografado. Surgem as pergunta sobre quem fotografou, por quê e para quê. Questiona-se a posição do fotógrafo – está fazendo uma denúncia ou sendo conivente – quando a imagem traz cenas de sofrimento. Além disso, a imagem pode ser apenas uma parte a mais do espetáculo que se tornou a vida particular com a utilização massiva dos meios de compartilhamento via internet. Ou, também, o registro obsessivo de experiências da vida como viagens, festas outros momentos, que passam a ganhar legitimidade e importância pela quantidade de fotos que concentram.

Enfim, a irredutibilidade discursiva faz com que a fotografia mantenha um grau de metaestabilidade, um potencial pré-individual, que permite individuações sucessivas que se dão em diferentes momentos a partir dos campos transindividuais que concentram discursos, sujeitos e imagens. A proposição empírica desta tese, que consiste na realização de oficinas de fotografia em um serviço de saúde mental infantil e adolescente de um antigo hospital psiquiátrico da cidade de Porto Alegre, onde pessoas irão produzir imagens-resposta sobre como percebem o local, pretende criar uma via de produção em um sistema metaestável que concentra distintos regimes de verdade, sujeitos e fotografias. O que se entende é que essa servirá como um material estratégico capaz de fazer emergir singularidades e questionamentos de práticas institucionais rígidas, justamente e especialmente pela sua condição epistemologicamente híbrida.

4. TECNOLOGIAS COMO ESTRATÉGIA EM PESQUISA

Como colocado anteriormente, a proposição metodológica desta tese consiste em *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção*, contemplando sua complexidade. Tal formulação diz respeito ao lugar que a fotografia ocupa no campo das tecnicidades e às formas como ela foi experienciada ao longo de sua história. Este capítulo apresenta algumas construções teóricas sobre as tecnologias da informação e da comunicação – TIC – e as possibilidades de criação e exercícios de autoria a partir delas. Além disso, permite o entendimento de uma forma específica de conceber as relações entre sujeitos e tecnologias: o *acoplamento tecnológico*. Esta noção será fundamental também para a construção da proposição empírica desta tese – *construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS*. Junto a isto, situaremos a fotografia no campo das explicações, ou seja, as posições epistemológicas que ela pode ocupar e que nos levam a supor nela uma complexidade estratégica.

4.1 Tecnologias da Informação e Comunicação e possibilidades de criação:

As tecnologias de produção de imagens fotográficas digitais incluem-se em um campo problemático no âmbito cultural, que merece ser discutido e que se define como o campo das Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC). Não é por nada que a contemporaneidade é chamada de *Sociedade da Informação* e as intensas transformações, principalmente nos meios digitais, são consideradas como

o principal modo de articulação das formas de viver. Para Aguinaga (1997) as novas TIC teriam sua peculiaridade no fato de sobrepassarem a condição de meio para converterem-se em um acontecimento. Sendo assim a experiência da contemporaneidade seria a sensação de presente contínuo, aonde chegamos a uma “fase” nova sem termos terminado de assimilar a anterior ou, até mesmo, sem termos chegado a conhecer a anterior. De acordo com este autor, a tecnologia nos rodeia de tal forma que se converte em uma entidade própria. Esta sensação de que as TIC teriam certa “autonomia” em relação aos sujeitos é comumente compartilhada. Algumas posições, entretanto, vão um pouco mais além, afirmando que as novas TIC seriam de fato independentes das relações com os indivíduos. Este entendimento traz algumas conseqüências, como a diminuição ou aniquilamento das possibilidades criativas do homem frente a uma máquina.

De acordo com Costa (1995), por exemplo, as novas tecnologias tornaram-se autônomas, ultrapassando a experiência do sujeito e definindo-se numa espécie de *sublime tecnológico*. Baseado em Kant, este autor entende o sublime como algo absolutamente grande, como aquilo que “mortifica a nossa natureza física e sensível, e que humilha a nossa imaginação” (COSTA, 1995, p.48). Nesse sentido, a arte seria o próprio tecnológico e o espetáculo seria assistido desde a passividade do sujeito e não por uma atividade criativa deste através das máquinas. Entretanto, se, por um lado, as tecnologias possuem certas determinações e formas de relação com a experiência humana pré-estabelecidas pelo seu uso padrão, por outro lado, elas inevitavelmente guardam um espaço vazio que garante possibilidades de criação e mesmo de violação dos seus limites. Ou, pelo menos, esta tem sido a nossa hipótese.

De acordo com Simondon (2001) as oposições cultura x técnica ou homem x máquina apontam para um falso problema. Para este autor, a sociedade teria duas atitudes contraditórias para com as máquinas: a primeira seria considerá-las como objetos utilitários, enquanto a segunda seria compreendê-las como robôs com intenções hostis contra os homens. Enquanto a primeira delas reduz as possibilidades tecnológicas, a segunda as compreende como uma força superior em relação ao homem. De acordo com este teórico, o aperfeiçoamento tecnológico não teria nada a ver com o automatismo, mas sim com certa margem de indeterminação, ou seja, com a criação de “máquinas abertas”, mais sensíveis às informações exteriores. Neste sentido, o homem seria como que um organizador, um intérprete vivo e um maestro das máquinas, capaz de interagir junto a elas de formas cada vez mais sofisticadas e de pensar na sua própria forma de existência a partir delas.

A posição de Simondon (2001) possibilita o entendimento de um outro tipo de relação com as tecnologias e, ao mesmo tempo, fortalece um contraponto à noção de que elas seriam apenas ferramentas utilitárias ou entidades independentes. Consideramos que a concepção de uma outra relação homem-máquina, onde o primeiro seria uma espécie de maestro da segunda, ajudaria a dissolver a linha imaginária separa sujeito e tecnologia enquanto elementos independentes entre si. Sendo assim, poderíamos pensar numa forma de relação sujeito-tecnologia ou cognição-tecnologia no sentido de um acoplamento, ou seja, de modos de existência que somente se configuram neste acoplamento e que, ao se realizarem, atualizam-nos.

De acordo com Pierre Lévy (1994) algumas tecnologias poderiam ser consideradas tecnologias da inteligência, ao se instaurarem no cotidiano dos sujeitos como uma forma hegemônica de organização, articulação e produção do

conhecimento, configurando as formas de pensar. Um clássico exemplo disto são as transformações nas relações com a escrita de acordo com os seus suportes. Antes do advento do livro, a escrita era produzida no rolo, num texto linear e ininterrupto. Com o formato do *códex*, o homem ocidental teve que aceitar o fato de que o texto parava no canto inferior direito da página e continuava no canto superior esquerdo da página seguinte. Uma transformação maior ainda acontece após os textos digitais, quando se passa a escrever também em hipertextos. Os hipertextos se produzem em rede e não mais de forma linear: uma informação remete a outra infinitamente. Segundo Lévy (1994) foi o matemático Vannevar Bush, em 1940, que sustentou pela primeira vez a afirmação de que o cérebro humano não processava informações de modo linear. Sendo assim, as formas tecnológicas hegemônicas participam da constituição das formas de pensar, conhecer, comunicar. De acordo com Lévy (1994) cada nova tecnologia da inteligência transforma as maneiras precedentes de perceber, conhecer, pensar.

Entretanto, as idéias de tecnologias da inteligência e de acoplamento sujeito-tecnologia não se resumem ao entendimento de que as formas de pensar se transformam pelo uso das tecnologias. O acoplamento tecnológico é um tipo especial de relação, ou seja, uma relação de constituição mútua na qual, dependendo da plasticidade das máquinas, elas também poderão realizar diferentes configurações internas. Tal relação sujeito-máquina não é fixa, mas se atualiza em diferentes formas, que podem ser consideradas resultantes da própria interação. Se a relação se estabelecesse de uma vez por todas, fixando um modo de existência sujeito-máquina único, não haveria um espaço para o imprevisível e, tampouco, para a tomada de uma posição de autoria nas produções advindas de tal relação por

parte do sujeito em questão. Esta é uma das razões pelas quais falamos em modulações nos acoplamentos tecnológicos.

Tomando como perspectiva o acoplamento tecnológico, como esta espécie de constitutividade mútua indivíduo-tecnologia, poderíamos ir um pouco mais além, buscando entender estas relações também entre instituições de sociedades. De acordo com Maraschin e Axt (2005), poderíamos dizer que o acoplamento tecnológico “constitui espaços de agenciamentos de pautas interativas, de relações de constitutividade, segundo as quais se definem e redefinem as possibilidades cognitivo-individuais, sócio-institucionais e técnico-culturais.” (MARASCHIN E AXT, 2005).

Neste ponto faz-se necessária uma explicitação dos modos como estamos tomando as câmeras fotográficas digitais na proposição de estratégias de pesquisa e intervenção. Vilém Flusser na obra *Filosofia da caixa preta* (2002) faz uma distinção entre os tipos de tecnologia que talvez possa nos ajudar a introduzir algumas questões. Segundo o autor, os *instrumentos* seriam aquelas tecnologias que existiram desde sempre e através das quais o homem “arranca” objetos da natureza, transformando-os. Na revolução industrial estes instrumentos se tornariam mais poderosos e passariam a ser designados como *máquinas*. Já os *aparelhos* seriam categorias compreensíveis somente no período pós-industrial e caracterizar-se-iam por serem programados. Para o autor, a câmera fotográfica seria um aparelho com um número finito superfícies simbólicas possíveis de serem “produzidas”, designado pelo seu “programador”. Sendo assim, Flusser (2002) coloca que restaria ao fotógrafo *brincar* com o aparelho, numa tentativa de esgotar-lhe as possibilidades.

Partimos do princípio de que os instrumentos, máquinas e aparelhos são tecnologias previamente determinadas pelas condições de uso que estabelecem desde seu planejamento. Entretanto, consideramos que esta determinação é parcial e a possibilidade de escaparmos a ela se coloca em cena na constituição de diferentes acoplamentos tecnológicos, onde novas coordenações de ações podem-se produzir. Além disso, com o advento das novas TIC, as máquinas se tornam cada vez mais “abertas” no sentido em que trata Simondon (2001). Sendo assim, a margem de indeterminação tecnológica torna-se mais intensa e as relações sujeito-tecnologia se deparam novamente com um campo inusitado. Isso acontece, de certa forma, com as câmeras fotográficas digitais, que reinstauram as discussões sobre o fotográfico.

Em relação a isso, é importante salientarmos, em primeiro lugar, que, apesar das fotografias analógica e digital compartilharem algumas regularidades, elas remetem a meios tecnológicos que não podem ser tomados como um mesmo campo homogêneo. Consideramos que a imagem digital introduz uma espécie de desmaterialização que não se refere unicamente ao abandono da fotografia impressa no papel, mas à transformação na própria forma entendimento do fotográfico. De acordo com Couchot (1993), o pixel, categoria irreduzível da imagem digital, é a efetivação de um cálculo numérico realizado pelo computador conforme as instruções do programa. Se com a câmera analógica o que se pensava que preexistia à foto era uma espécie de “real”, que marcava materialmente o negativo, na era digital, o que precede à imagem é uma seqüência numérica. Esta diferença aponta para a possibilidade de rompimento com uma noção de fotografia enquanto projeção da realidade e traz à tona outra relação com o espaço, onde o que antes era uma inscrição material se descola de um plano fixo, operando em um “não lugar”

– o mesmo “não-lugar” das equações matemáticas. Além disso, a própria noção de tempo se recoloca na instantaneidade com que a imagem pode ser olhada (antes mesmo ser produzida), apagada, editada e distribuída.

Estas breves considerações não pretendem dar conta da complexidade das relações entre a fotografia digital e analógica. Tal tema exige um trabalho teórico e analítico minucioso, pois se encontra em um campo interdisciplinar, atual e desafiador, merecendo uma investigação à parte. Nesta tese, centraremos-nos nas características da fotografia digital que consideramos necessárias para a construção das proposições teóricas, metodológicas e empíricas. Tais características são relativas à fotografia em si – no que há de regular entre o digital e o analógico – e em algumas especificidades do digital. A seção seguinte apresenta a discussão sobre o fotográfico que nos orienta.

4.2 A fotografia no campo das explicações

A câmera escura, técnica através da qual se projeta uma imagem formada a partir de um pequeno orifício em um ambiente totalmente escurecido, foi uma invenção no campo da ótica em torno do ano 350 A.C. Desde então, muitos inventores e artistas a utilizavam em pesquisas e obras. Do mesmo modo, buscavam-se técnicas de fixação das imagens ao longo dos séculos, o que pode ser considerado uma pré-história da fotografia. Algumas análises apontam para precursores na arte renascentista italiana, quando se concebeu um sistema monocular de perspectiva que, segundo Bacthen (2004) tornou-se um dos acontecimentos essenciais para a história da tecnologia fotográfica.

Marbot (1986) descreve que a concretização da técnica fotográfica, no século XIX, deve-se a fatores sociais, culturais e tecnológicos e inclui esforços individuais de inventores como Thomas Wedgwood, Joseph-Nicéphore Niépce e William Henry Fox Talbot, além de Louis Daguerre. De acordo com o autor, Thomas Wedgwood realizou diversos experimentos com o objetivo de fixar imagens, como, por exemplo, a exposição ao sol de asas de insetos e folhas de árvores em papel de couro branco sensibilizados com prata. Apesar de nunca ter alcançado a permanência das imagens, seus experimentos foram importantes na área e foi ele que, em 1802, utilizou o nome *fotografia* para descrever os processos de projeção e fixação da imagem. Em 1827, Joseph-Nicéphore Niépce, que já vinha há muitos anos estudando processos de fixação, produziu a imagem que é considerada por muitos autores como a primeira fotografia da história: em uma placa de estanho preparada com betume-da-judéia, ele fotografou a partir da janela de sua casa. O tempo de exposição à luz desta fotografia foi de oito horas. Atualmente a versão original se encontra no Museu da Universidade do Texas e apresenta pouco contraste, sendo que quase não se pode visualizar a imagem. Posteriormente, o laboratório de investigação *Kodak* produziu uma nova versão da imagem, com mais nitidez, mas muito distante da obra inicial.



FOTOGRAFIA1: Joseph-Nicéphore Niépce *View from the window at Le Gras* - versão original



FOTOGRAFIA 2: Joseph-Nicéphore Niépce *View from the window at Le Gras* – versão retocada

Em 1841, Willian Henry Fox Talbot propôs um método em que um papel preparado com iodeto de prata era exposto à luz numa câmara escura, a imagem era revelada com ácido gálico e fixada com tiosulfato de sódio. Com sua técnica, o tempo de exposição ao sol se reduzia à uma hora. Ele também construiu câmeras fotográficas e acreditava que através do método de “Desenho Fotográfico”, como chamava, os objetos poderiam se reproduzir por si só.

Entretanto, foi o ano de 1839 que ficou marcado como o momento do nascimento da fotografia, quando Louis Daguerre apresentou à Academia de Ciências e Belas Artes da França o seu novo invento: um processo pelo qual a imagem formada na câmara escura era fixada sobre uma camada de prata polida em placa de cobre. Este processo permitia que se fizessem fotografias com maior nitidez, nas quais se podia perceber detalhes e contornos sutis. A institucionalização desta técnica, denominada *daguerreotipia*, é marcante, pois foi a partir da venda desta invenção ao governo francês que o processo fotográfico se popularizou na Europa e as discussões a respeito dele se tornaram efervescentes. Nesta mesma década (1830-1840) as primeiras obras de Auguste Comte sobre o positivismo foram publicadas. Esta convergência de fatos é um dos fatores que leva muitos historiadores a considerarem o nascimento da fotografia como uma das heranças da modernidade. O ideário daquele século e do positivismo era a busca pela verdade oculta das coisas e a câmara fotográfica podia ser concebida como uma técnica para alcançá-la. Isto explica o fato da fotografia ser considerada uma forma de “progresso científico” baseado na possibilidade de apreensão do mundo visível e na crença implícita de que as imagens advindas do aparelho fotográfico seriam reproduções da realidade.

Entretanto, existem controvérsias a respeito desta versão histórica. Batchen (2004) considera que a fotografia era também uma necessidade artística. Ao mesmo tempo, pergunta-se se havia mesmo uma motivação positivista na criação fotográfica. De acordo com este autor os homens relacionados à invenção da técnica – Thomas Wedgwood, Joseph-Nicéphore Niépce e Willian Henry Fox Talbot, além de Louis Daguerre – eram cientistas, que estavam muito próximos à discussão acerca do paradigma vigente, mas que, contudo, nunca associavam seu invento ao positivismo. Tampouco eles falavam sobre as possibilidades de “dissecação do real” através da imagem fotográfica. Segundo Batchen (2004), esta associação do nascimento da fotografia com o ideário da modernidade teria sido produzida retrospectivamente.

Fontcuberta (2003) resgata uma série de pensadores que buscam situar as forças que influenciaram o nascimento da fotografia. Um exemplo seria de Peter Galassi, que sustenta que a invenção fotográfica seria o ponto culminante da tradição pictórica que se iniciou no Renascimento e buscava a representação mais fiel da percepção visual humana. Isto remete à existência de uma pintura fotográfica anterior à fotografia. Fontcuberta (2003) também lembra que Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, aponta para a simultaneidade da irrupção da técnica de reprodução fotográfica e o surgimento do socialismo. Ao mesmo tempo, John Berger sustenta que a fotografia respondia às necessidades do capitalismo, ao ser um instrumento através do qual alguém poderia se apropriar do mundo “em pedaços” e vendê-los segundo a lei da oferta e da procura. O que se constata destas especulações históricas é que todas elas, incluindo a associação do surgimento da fotografia ao ideal moderno positivista, são plausíveis e mesmo conciliáveis. Pois neste momento efervescente paradigmas

científicos, arte, política e economia se produziam mutuamente. E a fotografia era um objeto tão maleável no campo das explicações que permitia as mais diversas interpretações. Esta maleabilidade dizia respeito especialmente à sua sempre fugaz identidade, ou seja, à dificuldade de entendê-la como um objeto contínuo.

No campo da arte criaram-se diversas polêmicas decorrentes do advento fotográfico. De acordo com Fontcuberta (2003), fotógrafos e pintores disputavam um mercado. Enquanto os primeiros saíam em vantagem, especialmente nos retratos e fotografias miniaturistas, os segundos afirmavam que a fotografia era inexpressiva e mecânica e que, portanto, não era uma arte. A saída encontrada por alguns fotógrafos resultou no *pictorialismo*, ou seja, uma escola que defendia que a fotografia poderia ser julgada com os mesmos critérios de outras imagens artísticas da época, como as pinturas e os desenhos. Alguns fotógrafos desta corrente chegavam mesmo a produzir fotografias inspiradas em pinturas e realizadas por fotomontagem. Segundo Fontcuberta (2003), a concepção estética oposta ao pictorialismo foi a postura *purista*, que considerava que a fotografia tinha um caráter intrínseco que deveria ser respeitado. Os puristas lutavam para que a fotografia “direta” fosse considerada uma arte. Seu estilo estava baseado em detalhes de textura, iluminação, delineamento e nitidez. Uma integrante importante desta escola foi a fotógrafa norte americana Imogen Cunningham (FOTOGRAFIA 3).

Com a crescente associação da tecnologia ao “progresso”, a discussão entre pictorialistas e puristas se torna obsoleta e a fotografia passa a fazer parte de meios artísticos, científicos, históricos das empresas de comunicação em massa. De acordo com Fontcuberta (2003), neste momento torna-se evidente uma outra discussão a respeito da fotografia, que se pergunta para que ela serve. Fotógrafos como Jacob Riis, Lewis Hine e Paul Strand trazem preocupações éticas para o

campo, enfatizando o máximo respeito por aquilo que é fotografado. Especialmente com o *fotojornalismo*, a questão da fotografia amplia sua dimensão política.



FOTOGRAFIA 3: Imogen Cunningham *Magnólia Blossom*, 1925

A discussão ética a respeito da fotografia também entrará no mérito do que é uma imagem fotográfica, indo das noções que a compreendem como uma reprodução da realidade àquelas que a situam como uma produção do fotógrafo. De acordo com Sontag (2004) a fotografia seria diferente da escrita, da pintura ou do desenho. Enquanto estes seriam interpretações do mundo, aquela seria um fragmento, uma miniatura dele, que qualquer pessoa pode fazer ao utilizar uma câmera. A autora coloca que fotografar seria uma forma de cumplicidade com aquilo que se vê, mesmo que muitas vezes o que se vê seja o sofrimento alheio. Falando a

partir de uma visão do fotojornalismo, esta autora atribui um perigoso poder às imagens fotográficas:

“Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se vêem, conhecendo-as como elas nunca poderão se conhecer; é transformá-las em objetos que podem ser possuídos simbolicamente. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinio sublimado”. (SONTAG, 2004 p.23)

Poderíamos pensar também no caso contrário, ou seja, na fotografia como renúncia àquilo que se vê. No momento em que se denuncia uma situação, em que se permite que ela entre em um meio de distribuição, como no caso do fotojornalismo, está-se abrindo possibilidades de questionamento a ela. Isso teria força política. Se levarmos em conta, ainda, as possibilidades de criação do fotógrafo, entramos em um campo onde a imagem pode ser um questionamento por si só e não apenas uma denúncia. Neste caso, a “situação” sobre a qual o fotógrafo quer tratar poderá entrar em cena de acordo com aquilo que ele pensa. Desta forma, as questões sobre ética em fotografia possuem uma complexidade particular, de modo que não podem pegar emprestados os modelos morais de outros contextos.

Enfim, como surge, o que é e para que serve, são questões que fomentam a história da fotografia e permanecem em aberto. A possibilidade destas recursões teóricas diz respeito à dificuldade de se atribuir a fotografia uma identidade única. Sendo assim, as noções acerca do que seria a imagem fotográfica atravessam diversas disciplinas e a tornam um objeto-fonte de discussões em campos como a arte, a ciência, a política, a ética e a tecnologia. Esta condição híbrida pressupõe um pertencimento – e, ao mesmo tempo, desacomodação – a posições epistemológicas distintas e pode ser constatada na sustentação secular de dilemas a respeito dela.

Alguns autores buscaram dar conta desta complexidade de maneira interessante. De acordo com Barthes (2009), independente do que se pretenda com a fotografia, deve-se considerar que ela não é apenas um meio ou um resultado, mas um objeto com autonomia estrutural. Entender a fotografia como uma reprodução da realidade seria colar-se a um único paradigma a respeito dela. Ao mesmo tempo, compreendê-la somente como arte, seria desconsiderar que ela evoca referentes que nos cercam e, por esta razão, remete-nos a questões éticas. Uma das proposições desta tese consiste em abarcar essa complexidade na formulação de modos de produzir conhecimento e ações em campos empíricos. Para tanto, traremos algumas noções de Philippe Dubois (1994) para sistematizar e ancorar nossas análises.

Recorrendo a noções semióticas – *ícone*, *símbolo* e *índice* – de Charles Peirce, Dubois (1994) situa três posições fundamentais em relação à “identidade” fotográfica. A primeira delas seria a noção de que a fotografia seria um espelho da realidade. Esta idéia está baseada em um discurso da mimese e remete de *ícone*, ou seja, de uma representação por semelhança. De acordo com este entendimento, haveria uma separação muito clara entre a fotografia e a pintura. Enquanto à primeira caberia a função de documentar o concreto, à segunda caberiam as possibilidades artísticas e assim, dividir-se-ia muito claramente a técnica e a atividade humana. Dessa forma, de acordo com Dubois (1994), o nascimento da fotografia estaria marcado pela ausência do sujeito no processo de produção de imagens.

A segunda posição epistemológica em relação à fotografia a concebe como uma transformação do real e se situa no discurso do código e da desconstrução. Este entendimento veio como um contraponto à idéia de que a foto seria um espelho

do real. Neste novo contexto, a imagem fotográfica passa a ser compreendida como uma espécie de interpretação do real, culturalmente codificada, que se aproxima, segundo Dubois (1994), da noção pierciniana de *símbolo* (uma representação por convenção). Este entendimento está baseado na idéia de que a imagem fotográfica é determinada por vários fatores como o ângulo, a distância em relação ao objeto, o enquadramento, o fato de ser bidimensional, as variações cromáticas restritas e o fato de ser um ponto do espaço-tempo puramente visual.

Finalmente, a terceira posição entende a fotografia como traço de um real, remetendo à noção pierciniana de *índice* (uma representação por contigüidade física do signo com seu referente). Neste sentido,

“Algo de singular, que a diferencia de todos os outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração.” (DUBOIS, 1994, p.26)

Esta noção torna a foto inseparável de sua experiência referencial, ou seja, do ato que a funda. Sendo assim, para Dubois (1994) a imagem seria, em primeiro lugar, um índice para, depois disto, tornar-se um ícone (por semelhança com o objeto) ou um símbolo (por atribuição de sentido). O autor coloca a fotografia numa categoria epistêmica absolutamente singular que possui uma relação muito específica “com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.” (DUBOIS, 1994, p.60) Deste modo, ele aponta para a natureza pragmática da fotografia, que se explica pela impossibilidade de pensá-la fora de suas circunstâncias, fora do ato que a concebe.

Neste trabalho, estas três posições epistemológicas da fotografia serão analisadas, pois consideramos que é sua complexidade epistemológica que pode lhe tornar um objeto estratégico em produção de conhecimento e intervenção. A primeira delas, de que a foto seria uma representação do real, um ícone, parece ser ainda o discurso hegemônico em relação ao fotográfico. No CIAPS isto se tornou uma questão em pesquisas anteriores (DIEHL, 2007), onde os planos produzidos pelos jovens no contexto de uma oficina ganhavam um estatuto de legitimidade pelo fato de “registrarem” cenas do cotidiano hospitalar. Entretanto, pela razão destas imagens serem entendidas como recortes pontuais do real, os sujeitos-fotógrafos não eram tomados como produtores de significações pelas imagens, mas apenas como indivíduos que seguravam a câmera enquanto compartilhavam um momento, o que se caracterizava muito mais por uma condição em relação à fixação do olhar do que por uma sensibilidade atribuível a um sujeito. De certo modo, este “efeito” da intervenção então realizada reafirmava as posições de produção de saber legitimadas no local, onde os membros da equipe eram colocados em uma posição de saber e os jovens, em uma posição de objeto deste mesmo saber.

No trabalho de campo desta tese, buscamos problematizar esta questão, trazendo para o CIAPS, no contexto de oficinas em grupo com os jovens e individualmente com os membros da equipe e auxiliares de enfermagem, elementos para a discussão acerca da imagem fotográfica, a fim de que ela possa ser pensada também como uma produção do sujeito que a concebe, ainda que não possa ser remetida a um único sentido nesta relação. Este processo de introdução a uma sensibilidade em relação às imagens será trazido posteriormente na experiência de campo e foi designado como *oficinas de sensibilização*. Esta busca de quebra com a noção de ícone, na tentativa de construção da noção da produção fotográfica

também como produção simbólica pretende possibilitar que os sujeitos compreendam-se e sejam compreendidos como autores das imagens.

Consideramos que a construção de espaços de autoria em produções realizadas a partir de acoplamentos tecnológicos pode ser uma estratégia nas ações realizadas junto a campos de pesquisa. Especialmente em casos onde as possibilidades de expressão e comunicação estão fragilizadas. Em saúde mental, é comum a existência de espaços de tratamento onde a condição singular é apagada pelas práticas de “cuidado e proteção”. Por esta razão, enfatizamos que o entendimento da fotografia também como um símbolo e o planejamento de ações que permitam este entendimento, como as oficinas de sensibilização, podem ser de fundamental importância nas proposições realizadas.

Entretanto, não queremos dizer com isto que esta seria a única posição epistemológica a respeito da foto que teria importância e, tampouco, que ela seria a mais importante na pesquisa. Muito pelo contrário. A noção da fotografia como ícone foi o que possibilitou diversas análises a respeito das práticas institucionais e nos levou a repensar nossa forma de intervenção. Além do exemplo já mencionado, no qual o fato dos jovens “registrarem” cenas do cotidiano levou a um desconforto maior da equipe do que quando eles se restringiam aos seus desenhos, a noção icônica da fotografia possibilitou a abertura de intensas discussões com o Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Isto se deu por ocasião da apresentação do projeto ao Comitê e pela enorme resistência deste em relação a um trabalho com fotografia. A posição que nos foi colocada era muito clara: os jovens não podem aparecer em imagens fotográficas porque mais tarde serão reconhecidos como ex-internos do hospital. Evidentemente isto abre uma série de discussões que

será trazida nas análises. Os relatos das reuniões também estão presentes no capítulo “produções em campo”.

Finalmente, a noção da fotografia como índice, como contigüidade física daquilo que se fotografa, remete à possibilidade afrontar a rigidez, visualmente presente, dos discursos hegemônicos na instituição, ou seja, afrontar a própria materialidade do discurso. Aquilo do qual não se pode negar a existência dará, então, materialidade a uma virtualização, fará passagem a um campo problemático tendo por intermediário um sujeito-autor munido de uma câmera. Sendo assim, pensar a fotografia na sua natureza indiciária, servirá de pressuposto à consideração de que o processo, o ato de fotografar a partir de um tema, possibilitará aos sujeitos uma produção de si. Não pelo sentido da imagem que concebe – como coloca Dubois (1994), a fotografia é uma prova de existência, jamais uma prova de sentido – mas pela própria experimentação de uma condição de autor de uma resposta fotográfica, pela possibilidade de problematizar aquilo que lhes cerca em forma de práticas discursivas.

Consideramos que a proposta fotográfica colocada pela proposição empírica - *construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS* – produzir-se á como um processo de virtualização, ou seja, uma passagem de uma solução dada no aqui e agora para um campo problemático. Para Lévy (1996) o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. O real, para este autor, confronta-se com o potencial. Enquanto o primeiro é o conjunto das coisas persistentes e resistentes, o segundo é um conjunto de possibilidades predeterminadas. Já o atual é um acontecimento resolutivo, uma solução particular a uma problemática, enquanto o virtual é o remontar inventivo desta mesma problemática. A virtualização é, então, uma heterogênese, um processo de acolhimento da alteridade, é

transformar o que está dado como uma solução em uma questão. Isto é, de certa forma, o que se coloca quando afirmamos, através de uma proposta fotográfica no CIAPS, por exemplo, a possibilidade de se desmontar, problematizar, aquilo que é dado como inteiro, como completo, na instituição total que é o hospital psiquiátrico.

Sendo assim, no trabalho empírico o convite é para que se multipliquem os olhares sobre o hospital através da problematização do serviço de saúde mental infantil, um dos pontos de maior divergência na instituição atualmente. E que, através de uma torção nas posições de produção de saber instituídas, sejam todos os sujeitos do serviço – jovens usuários, equipe fixa e auxiliares de enfermagem – “autores” dos novos rumos da saúde mental. Evidentemente estes sujeitos não estão livres das formas de subjetivação hegemônicas em relação às abordagens do sofrimento psíquico. Entretanto, acreditamos que eles são capazes de virtualizá-las, produzir micropolíticas, espaços de reinvenção de relações e formas de existência menos assujeitadas.

Isto remete aos trabalhos com imagem como estratégia metodológica que, de certa forma, inspiraram esta pesquisa. Nestes estudos anteriores (TITTONI, 2004; MAURENTE, 2005; MAURENTE & TITTONI, 2007), onde se pesquisavam os modos como alguns trabalhadores faziam uma experiência de si em relação aos jogos de verdade que definiam o que é um (bom) trabalhador, os sujeitos de pesquisa eram convidados a fotografarem a partir da questão: “o que é o seu trabalho?”. As produções fotográficas traziam sempre uma ambigüidade, onde formas de trabalhar hegemônicas se encontravam com formas alternativas de sobrevivência realizadas no cotidiano pelos sujeitos da pesquisa. As fotos traziam à tona, de certa forma, o campo problemático que se tornou o trabalho com o aumento do desemprego e redefinição das formas de produção capitalistas. Sendo assim, os fotógrafos-

trabalhadores experimentavam uma espécie de compartilhamento das suas construções sobre o trabalho, que passava pelas formas como faziam uma experiência de si em relação aos jogos de verdade instituídos sobre as formas de trabalhar. Ao produzir uma resposta, colocavam em pauta a forma como se reconheciam nestes jogos através das imagens. Entretanto, isto requer uma problematização também da fotografia, pois exige que se opere com uma concepção da imagem como possibilidade de criação.

A partir destas análises fomos delineando uma estratégia com fotografia que inclui as três posições epistemológicas – icônica, simbólica e indiciária – que se colocam ao longo da história fotográfica como pontos de tensão na arte, na ética e na produção de conhecimento. A coexistência destas três posições é justamente o que concede à produção fotográfica uma possibilidade estratégica em pesquisa e intervenção, quando modulada em propostas construídas em consonância com campo. A partir desta hipótese, nossa proposição metodológica consiste em *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção*.

5. A SAÚDE MENTAL COMO CAMPO

As proposições desta tese têm como campo empírico experiências no projeto Oficinando em Rede. Como mencionado anteriormente, tal projeto se estruturou a partir da saúde mental e das tecnologias, mais especificamente por uma parceria entre um grupo de pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membros da equipe técnica do Centro Integrado de Atenção Psicossocial (CIAPS) do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP). O ponto inicial do trabalho foi a instalação de um laboratório de informática no serviço. Desde então, membros do projeto realizam oficinas tecnológicas – escrita, internet, fotografia, robótica, vídeo – dirigidas aos jovens usuários e à equipe técnica do local.

Este capítulo foi estruturado buscando responder o que é a saúde mental hoje e como este projeto se situa politicamente em relação ao tema. Poderíamos começar dizendo que, de uma forma geral, este campo engloba uma série heterogênea de práticas, instituições, políticas públicas e formas de subjetivação que concentram mais um espaço de contradições do que um agrupamento coerente. O HPSP e o CIAPS são pontos expressivos destas incongruências. Pois são atravessados pela história das instituições psiquiátricas, por práticas judiciais que não podem dar conta da complexidade do nosso contexto social e econômico, por uma legislação contraditória, pela luta antimanicomial e pelo pensamento acadêmico, através de projetos de pesquisa e presença constante de estudantes.

O Oficinando em Rede se compõe neste espaço com um posicionamento político que busca, entre outras coisas, entender e questionar práticas que desconsideram a singularidade dos jovens em tratamento. Além disto, busca trazer

proposições desafiadoras, utilizando como estratégia a tecnologia. Assim, consideramos que nossas ações se referem ao campo da saúde mental, pois fazem parte deste nó de práticas e políticas. A presente tese busca entender a complexidade da saúde mental a partir das formas como os sujeitos do CIAPS se experienciam em relação às diferentes práticas de cuidado do sofrimento psíquico. Junto a isto, pretende possibilitar a construção de novos sentidos em relação ao espaço institucional, assim como criar vias de exercícios de autoria junto aos sujeitos que, muitas vezes, encontram-se colocados em uma posição de objeto pelas práticas instituídas. Estes sujeitos não são apenas os jovens, mas também a equipe fixa do CIAPS, os auxiliares de enfermagem, os estagiários e os trabalhadores terceirizados.

Sendo assim, este capítulo irá trazer para a discussão alguns pontos que marcam o que entendemos por saúde mental atualmente, começando pelas diferentes experiências em relação à loucura, que apontam para o fato de que esta não foi sempre uma questão de “saúde” ou um objeto da psiquiatria. Também será abordado o processo de institucionalização dos alienados no mundo ocidental e no Brasil e as razões pelas quais estas estruturas se tornaram socialmente importantes. Após, serão retomados alguns pontos relativos à história do HPSP e do CIAPS e todas as suas tensões. Finalmente, será trazido para o debate o tema da luta antimanicomial: as transformações conquistadas, as dificuldades e os pontos de retrocesso. Consideramos que revisitar alguns acontecimentos relativos aos discursos e práticas que hoje se atualizam no CIAPS é fundamental na elaboração da proposição empírica desta tese, que consiste na *construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS*.

6.1 A institucionalização da loucura

Não é demais lembrar que a loucura é mais antiga que as práticas de internação e as experiências em relação a ela são distintas em diferentes contextos históricos. Até o início do século XVII, a loucura nada tinha a ver com os espaços de internação. De acordo com Foucault (2005), na Idade Média, o louco era recebido com familiaridade, como alguém que vinha de outro mundo, um ser fascinante que anunciava um saber proibido sobre as trevas, o fim do mundo, a felicidade última, o castigo supremo. Entretanto, esse saber do louco não tinha um comprometimento com a verdade, mas era o “castigo de uma ciência desregrada e inútil” (FOUCAULT, 2005 p.24). Nas pinturas do século XV esta experiência aparece como sendo a trágica loucura do mundo.

Por outro lado, já neste século, a loucura também passa a ser considerada no universo do discurso como algo que nascia no coração dos homens, dirigindo sua conduta. De acordo com Foucault (2005), para esta visão, ainda que a loucura fosse sábia, teria que inclinar-se diante da ciência para a qual ela era loucura. Esta posição foi designada como uma consciência crítica da loucura. O início do Renascimento teria sido marcado pela co-existência desta consciência crítica e da experiência trágica anterior. Entretanto, segundo Foucault (2005), este período de “encontros” não durou muito e o sistema que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, onde o homem era confrontado com sua moral, suas regras e sua verdade, colocou em segundo plano as figuras trágicas. No início do século XVI, a loucura se tornou uma forma relativa à razão e, mais do que isso, essencial a esta. Pois, através da loucura, a razão poderia se manifestar e triunfar, de modo que a

loucura passou a ser, “para a razão, sua força viva e secreta” (FOUCAULT, 2005 p.35).

Apesar de até então a loucura não estar relacionada à internação, desde a Idade Média já existiam estruturas destinadas a manter afastados certos grupos sociais. Os leprosários eram um exemplo de segregação medicamente justificada que ficaram sem utilidade no final da Idade Média, em função do desaparecimento da doença no mundo ocidental. Tais estruturas que, de acordo com Foucault (2005), ficaram esvaziadas por dois séculos, serão retomadas no século XVII, mantendo as mesmas práticas de exclusão, porém com funções renovadas. Enquanto os leprosários tinham uma função especialmente médica, os novos Hospitais Gerais tinham significações políticas, religiosas, econômicas e sociais. Eles eram habitados por um conjunto heterogêneo sujeitos – mendigos, prostitutas, estudantes, inválidos, desempregados e loucos – que tinha em comum a não-inserção no trabalho, num tempo em que este recebia um estatuto de valor e uma moral específica.

De acordo com Foucault (2005), foi numa certa experiência do trabalho que se formulou a exigência econômica e moral do internamento. Os Hospitais Gerais foram uma das respostas dadas pelo século XVII à crise econômica que afetava o mundo ocidental. A internação, neste período, designava o momento decisivo em que a loucura passava a ser percebida no horizonte social da pobreza, da incapacidade para o trabalho e da impossibilidade de integrar-se socialmente. E se ela ainda parecia vir de outro lugar, é porque atravessava, “por conta própria, as fronteiras da ordem burguesa, alienando-se fora dos limites sacros de sua ética” (FOUCAULT, 2005 p.73).

Para este autor, a experiência da loucura no classicismo compreende uma escolha ética e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, engloba o desatino animal e sua inocência monstruosa. Desta forma, ela se distancia das definições jurídicas da loucura, que tentam estabelecer uma divisão entre responsabilidade e determinismo. E também se distancia das posteriores análises médicas, que compreendem a loucura como um fenômeno da natureza. Dessa ambigüidade clássica o positivismo não teria conseguido sair, segundo Foucault (2005), ainda que ele a tenha simplificado. Pois teria retomado o tema da loucura animal e sua inocência numa teoria da alienação mental como patologia. Ao mesmo tempo, a noção médica teria colocado o louco nessa situação de internamento inventada pela era clássica, mantendo, sem admitir, o aparelho da coação moral e do desatino dominado.

A questão que se coloca aqui diz respeito ao fato de que a consciência da loucura nunca foi um conjunto único e fechado, mas sempre surgiu simultaneamente em pontos múltiplos, formando construções capazes de mudar o rumo dos acontecimentos. De acordo com Foucault (2005) enquanto na maior parte das outras formas de saber se percebe uma convergência, nas experiências em relação à loucura a divergência se inscreveria nas estruturas, “só autorizando uma consciência da loucura já rompida, fragmentada, desde o início, num debate que não se pode concluir” (FOUCAULT, 2005. P.166). Ao falar da loucura como doença, o mundo moderno teria tentado fazer uma redução superficial. Mas “se a loucura procurou superar-se e equilibrar-se, projetando-se sobre um plano da objetividade, nada conseguiu apagar os valores dramáticos desde o começo presentes em seu debate” (FOUCAULT, 2005).

Esta objetividade da qual o autor fala se refere ao projeto moderno em relação à loucura, na qual ela se torna a totalidade virtual dos seus fenômenos, não

comportando mais perigos ou implicando nenhum recuo além daquele que existe em qualquer outro objeto do conhecimento. Isto revelava uma consciência analítica da loucura, que ocultava o que não se compreendia, alcançando a tranqüilidade do “bem sabido”. Os séculos XIX e XX teriam presumido que era necessário procurar nessa consciência analítica a verdade final e total da loucura, pois as outras formas de experiência não passavam de simples aproximações, idéias pouco evoluídas ou elementos arcaicos.

O conhecimento da loucura que se origina a partir daí procurará fazer o inventário de tudo que pode ser apreensível pela percepção e irá valorizar aquilo que houver de mais evidente. Assim se define o procedimento médico em relação à doença: o reconhecimento do sintoma. De acordo com Foucault (2004) o conhecimento “dos fatos” será “desvendado” a partir de um método que procura “ver bem de perto e em detalhes, procura reconstituir a doença com a exatidão de um retrato”. (FOUCAULT, 2004, p.190). Enquanto esta foi a forma de apreensão da experiência da loucura pela medicina, o nascimento da psiquiatria, como especialidade médica, aparecerá ligado à re-estruturação dos antigos asilos em hospitais psiquiátricos.

A série de acontecimentos designada como o nascimento da psiquiatria toma Phillippe Pinel como principal personagem e atribui a ele o papel mítico de tirar os grilhões dos loucos, que eram acorrentados juntos aos criminosos nas instituições francesas até então. De acordo com esta versão, Pinel teria ordenado que os loucos dos Hospitais de *Bicêtre*, em 1793, e de *Salpêtrière* em 1795, instituições nas quais ele atuava como médico diretor, fossem desacorrentados. Entretanto, alguns autores como Ricciardi (2002) afirmam que tais episódios não foram reconhecidos sequer pelo próprio Pinel, ao passo que sua participação no processo de consolidação da

psiquiatria se deu pelas reformas que fez em relação ao tratamento dado aos alienados nestas instituições e pelas suas inúmeras publicações, que buscavam uma descrição clínica/nosográfica e a proposição uma prática terapêutica para as doenças mentais. Do mesmo modo, segundo este autor, a versão de que Pinel seria o pai da psiquiatria se legitimou apenas pela posição política e cultural que a França ocupava no panorama mundial da época, na medida em que este médico havia sido precedido por muitos, em outros países, que buscavam descrever a loucura como uma especialidade da medicina. Além disso, a história da psiquiatria necessitava de um ícone que centralizasse o discurso moral e humanitário característico do período que antecedeu a construção dos asilos de alienados, e a figura de Pinel serviu muito bem para compor este enredo.

Assim, Pinel foi um dos primeiros teóricos a descrever e classificar a loucura como uma doença, tendo a sua obra reconhecida em meios acadêmicos e na sociedade em geral. De acordo com Ricciardi (2002) esta classificação se subdividia em quatro categorias: o idiotismo, a melancolia, a demência e a loucura. Em relação à última, haveria três possíveis causas: hereditárias, físicas e morais. Dentre elas, as causas morais representavam mais da metade das loucuras e estavam relacionadas com os estados de paixão pelos quais o indivíduo havia passado e pelos excessos viciosos ou repressores. Sendo assim, Pinel atribuiu a estas causas da loucura uma importância crucial e elaborou o seu tratamento moral, que consistia em controlar e monitorar as manifestações patológicas em instituições especializadas e forjadas para tais fins. Em tais instituições o louco seria isolado da sociedade e do “campo de percepções” que havia colaborado com o seu padecimento. Além disso, seria disciplinado em um ambiente regido pela ordem médica. Assim, baseado na ideia de Hipócrates de que o organismo tenderia à homeostase e, portanto, a doença

tenderia à cura, Pinel confiou que o tratamento moral iria ajudar o paciente a restabelecer naturalmente seu estado de saúde. Estas noções impuseram a necessidade dos asilos e definiram sua organização. Em razão disto, diz-se que Pinel nunca libertou os loucos, mas os condenou a um outro tipo de prisão: o hospício.

No Brasil, no início do século XIX, temos o crescimento urbano desordenado do Rio de Janeiro pela vinda da Corte Portuguesa e pela transformação da cidade em capital do reino, o que ocorre em paralelo com o fortalecimento da Medicina Social na região. É neste momento que a *Academia Imperial de Medicina* (1835-1889)⁵ propõe transformações no funcionamento da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, entre elas a mudança de local do cemitério, a criação de enfermarias separadas para doenças contagiosas e a construção de um espaço de tratamento específico para os alienados (WADI, 2002). Apesar de aceitas as medidas, o número de alienados em presídios e na Santa Casa cresce junto com a população. Assim, inspirados nas idéias de Pinel e Esquirol, médicos da Academia aliam-se a figuras poderosas em busca da construção de um hospital de alienados no Rio de Janeiro, afirmando que este era o único lugar adequado para o tratamento da loucura. Em setembro de 1842 é inaugurado o Hospício Dom Pedro II no Rio de Janeiro, em homenagem ao jovem imperador. O prédio imponente era o primeiro hospício da

⁵ Sociedade fundada por decreto da regência de 8 de maio de 1835, com sede no Rio de Janeiro, composta pelas seções de medicina, cirurgia e farmácia e que tinha como objetivos: “responder às perguntas do Governo sobre tudo quanto pode interessar à saúde pública, e principalmente sobre epidemias e moléstias particulares de certos países, as epizootias, os diferentes casos de medicina legal (...) a propagação da vacina, os remédios novos ou secretos, os quais não poderão ser expostos ao público sem o seu exame e aprovação (...) ocupando-se além disto, de todos os objetos de estudo e de indagação que podem concorrer para o progresso dos diferentes ramos da arte de curar”. (Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro. Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Capturado em 10 jun. 2007. Online. Disponível na Internet <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>)

América Latina e para lá passaram a ser mandados muitos alienados de todo o país. De acordo com Wadi (2002) a construção do Hospital Dom Pedro II no século XIX antecede e prepara o nascimento da psiquiatria no Brasil e o hospício se concretiza como o principal pilar desta nova especialidade da medicina. Essa será uma referência importante para compreendermos hoje a defesa da permanência da internação em hospitais psiquiátricos e não em hospitais gerais, como formula a lei da reforma psiquiátrica, que será detalhada a seguir.

6.2 O Hospital Psiquiátrico São Pedro

Se, no Rio de Janeiro, a classe médica teve um papel fundamental nas lutas pela construção do Hospício Dom Pedro II, no Rio Grande do Sul o processo de construção do Hospício São Pedro se deu de uma forma um tanto diferente. De acordo com Wadi (2002), até 1870 não havia no estado nenhuma articulação que congregasse os médicos provinciais ou que pudesse ser definida como uma corporação médica, de modo que, na construção do hospital de alienados na Província de São Pedro, esta classe teve um papel coadjuvante. Entretanto, apesar de aqui os médicos não terem protagonizado na construção do asilo de alienados, muitos dos argumentos utilizados em favor desta construção eram emprestados da Medicina Social nascente no Rio de Janeiro. Entre outras coisas, tais argumentos denunciavam as péssimas condições em que viviam os alienados no asilo da Santa Casa, a freqüente indistinção entre loucos e criminosos, confinando aqueles à Cadeia Pública, e a responsabilidade da sociedade cristã para com esta situação.

Um dos principais motivos da superlotação da Santa Casa foi uma resolução datada de meados da década de cinquenta do século XIX que barrava o envio de alienados da Província para o Hospício Dom Pedro II e afirmava a responsabilidade das Santas Casas de Misericórdia para com os alienados (WADI, 2002). Sendo assim, no final da mesma década, define-se um espaço específico para os loucos no hospital de caridade da Província de São Pedro. Entretanto, isto não resolve o problema nem ameniza a situação, pois os pedidos de internação vêm de todas as partes e os alienados se tornam, quase sempre, pensionistas vitalícios. A direção da Santa Casa afirma não possuir verbas suficientes para garantir condições mínimas de alimentação, alojamento e higiene para estas pessoas, sendo que, até então, não existiam preocupações médicas com a “doença mental”, ou seja, não havia uma pretensão de tratar ou curar a loucura.

Com a impossibilidade da Santa Casa em atender toda essa demanda de interdição, fortalece-se ainda mais na Província um discurso humanitário e caritativo que apelava para a responsabilidade moral da sociedade em lutar por um espaço diferenciado para a loucura. Além disso, a necessidade de construção de um asilo fazia parte do planejamento da cidade, que deslocava para o subúrbio as instituições que se encarregavam da doença, da morte e dos desvios de conduta. O contexto da racionalidade e da organização social considerava a loucura uma ameaça, que deveria ser isolada, silenciada e institucionalizada. Dessa forma, havia uma forte posição política a favor da construção do asilo, mas as tratativas entre arrecadação de verbas e escolha do terreno adequado duram mais de dez anos até que, em 29 de junho de 1884, seja inaugurado o *Hospício São Pedro* (CHEUICHE, 2004).

O mais imponente prédio da Província ficava situado na Estrada do Mato Grosso (atual Avenida Bento Gonçalves), contava com um terreno de 39,5 hectares

e recebeu a visita da Princesa Isabel e sua comitiva em janeiro de 1885 (WADI, 2002). Inspirado nos modelos de hospícios europeus da época, o Hospício São Pedro passa a ser o cartão de visitas da Província. A direção ficou a cargo da Santa Casa de Misericórdia, que enviou, neste momento, as irmãs de caridade para se encarregarem do serviço de um modo geral. Esta acaba sendo a primeira “equipe” do Hospício São Pedro e o atendimento aos pouco mais de cinquenta internos fica restrito a cuidados básicos com a saúde física e higiene pessoal.

Com a presença do hospício na cidade, por outro lado, o número de internos começa a crescer rapidamente e a medicina, que até então estava apenas como coadjuvante na história, passa a ganhar visibilidade nas “reformas” e lutas pela constituição do poder no local. A Medicina Social começa a ganhar cada vez mais força no estado com um discurso baseado na uniformização do saber médico e na radical oposição a outras formas de cura, que passam a ser consideradas como “charlatanismo”. Neste momento os médicos procuram afirmar sua “autoridade” perante a sociedade como únicos sujeitos capazes de entender, controlar e curar doenças, onde entender, controlar e curar podem se expandir sem limites, caracterizando uma prática e um conhecimento totalizantes. Em meados do século XIX já é a medicina que rege a organização das cidades, a arquitetura dos prédios, a limpeza das ruas, o trânsito e o comércio através do Código de Posturas da Província de São Pedro, elaborado por médicos locais (WADI, 2002). No final da década de oitenta os médicos se aliam às autoridades do Estado no Rio Grande do Sul, inserindo-se nas instituições e definindo o hospital como seu principal espaço de afirmação. Sendo assim, em 1892, reformula-se o regulamento do Hospício São Pedro, em que o médico dividia a direção com um administrador, provedor da Santa Casa, e fica decretado que somente um médico poderia presidir a instituição. Além

disso, a partir de então, define-se que nenhum indivíduo poderia ser admitido no hospício sem o parecer médico. Além disso, muitas reformas são realizadas, inclusive em relação ao projeto arquitetônico que visava ampliar o hospital, que passa a ser reordenado por um médico designado exclusivamente para isto.

Ainda no final da década de noventa do século XIX um ponto de bondes com tração animal da companhia *Carris Urbanus* é fixado em frente ao hospício, o que aproximou a cidade e a instituição, facilitando visitas de familiares aos internos. Em 1925, sob a direção do doutor Jacintho Godoy, o Hospício São Pedro passa a se chamar Hospital São Pedro. Um ano depois o governo de Borges de Medeiros destina cinco milhões de cruzeiros para a ampliação e remodelação do local (CHEUICHE, 2004). Entretanto, isto não foi capaz de resolver o problema da superpopulação no hospital, resultado das internações que se tornavam vitalícias e do fato de serem enviadas para lá toda a sorte de excluídos, tais como mendigos, prostitutas, crianças órfãs, idosos abandonados, etc. Apesar da heterogeneidade dos internos, a direção e planejamento das práticas terapêuticas no HSP continuou sob o controle exclusivamente médico, sendo que os cuidados gerais com os pacientes ficavam a cargo das irmãs de caridade.

Na década de cinquenta se inicia nos Estados Unidos e em alguns lugares da Europa movimentos de questionamento às instituições manicomiais e a algumas práticas da psiquiatria. Tais movimentos, descritos a seguir, ganham força no Brasil na década de setenta. Mas um fato a ser adiantado é que, enquanto na sociedade em geral se formam movimentos de rediscussão dos manicômios (MACHADO, 2004), o Hospital São Pedro recebe um “sobrenome” e passa a se chamar Hospital *Psiquiátrico* São Pedro. A curiosa reafirmação do saber psiquiátrico se coloca como

uma necessidade na medida em que posições políticas diferentes começam a se definir dentro e fora da instituição.

6.3A Psiquiatria Democrática

Após a segunda guerra mundial as condições de residência e trabalho encontravam-se comprometidas em escala global. A impossibilidade de reinserção laboral de veteranos de guerra produz um aumento da população de classe média nos hospitais psiquiátricos. Este fenômeno teve como consequência o questionamento em relação às possibilidades que estas instituições tinham de assegurar os direitos humanos e estar em consonância com os novos princípios de reconstrução de sociedades livres. Junto a isto, iniciam-se nos Estados Unidos, na Escócia, na França e, principalmente, na Itália, movimentos que negavam a função terapêutica dos hospitais psiquiátricos, entendendo-os como lugares de produção de sofrimento psíquico. (EVARISTO, 2000). Neste novo paradigma, as instituições manicomiais eram vistas como espaços de apagamento da complexidade do sujeito pela normatização e exclusão, que estrategicamente deixavam sob custódia situações sociais sem saída.

De forma lenta e descontínua, algumas modificações concretas se esboçavam neste período. Nos Estados Unidos, J.F. Kennedy promulgou o *Community Mental Health Act*, estabelecendo centros psiquiátricos alternativos e territorializados. Na Inglaterra e Escócia, surgiram as comunidades gerenciadas por psicóticos com apoio da iniciativa privada e a Comunidade Terapêutica de Maxwell Jones. Na França, foram criados setores psiquiátricos nos hospitais gerais e os primeiros serviços de

apoio territorializados. Entretanto, de acordo com Evaristo (2000), foi somente na Itália que, nesta ocasião, a crítica ao modelo de internação em manicômios culminou num movimento que resultou na extinção dos hospitais psiquiátricos.

Em 1961 o psiquiatra italiano Franco Basaglia, que havia estudado a experiência de Comunidade Terapêutica de Maxwell Jones, no Dingleton Hospital, na Escócia, retornou à Gorizia, uma pequena cidade na fronteira com a Iugoslávia, e ali foi indicado para a direção de um hospital psiquiátrico com cerca de 500 leitos. Com o apoio da classe popular, ele propôs algumas mudanças no local, como a criação de assembléias, onde equipe e pacientes se reuniam com o objetivo de conversar sobre as formas de tratamento e as condições do local. (BASAGLIA, 1979). Entretanto, esta experiência não durou muito tempo, devido do clima político turbulento de 1968.

Em 1971 Basaglia e sua equipe assumiram o Hospital Psiquiátrico de Trieste, cidade vizinha a Gorizia, onde conseguiram mudanças significativas e criaram centros de reinserção social como estrutura de suporte ao hospital, com o apoio dos partidos de esquerda. Em oito anos esta rede de serviços se expandiu e o número de pacientes internados no hospital caiu vertiginosamente, passando de 1101, em 1971, para 40, em 1979. Estas mudanças estavam embasadas pela idéia de que a loucura era o adoecimento do corpo social e biológico, sendo a miséria e o aprisionamento fatores que potencializam a doença mental. Por esta razão o tratamento da “doença mental” deveria ser realizado em liberdade e o paciente deveria ter resguardadas condições dignas de vida (BASAGLIA, 1979).

De acordo com Dell’Aqua e Mezzina (1998) as mudanças em Trieste tinham três premissas principais: 1) a negação do hospital psiquiátrico como um espaço de saúde e o entendimento desta instituição como o fracasso da utopia da psiquiatria;

2) a necessidade urgente de construção de uma rede realmente alternativa para ao hospital e 3) a colocação do paciente – e não da doença – no centro do esforço terapêutico. Esta forma de conceber a atenção em saúde mental passou a ser designada na Itália como *Psiquiatria Democrática*, nome que buscava enfatizar a descentralização do poder médico e o reposicionamento político da classe que utilizava os serviços.

Até este momento a Lei de Assistência Psiquiátrica na Itália datava de 1904 e colocava em primeiro plano a proteção da sociedade em relação ao doente mental, de acordo com Braco, Bussani e Cociani (2006). O tratamento era uma consequência e um dever, mas não o que definia a custódia. O médico fazia um laudo e indicava a internação. Após 15 dias, o diretor do hospital deveria enviar ao procurador da república uma decisão sobre o caso: se o paciente seria dispensado ou permaneceria em reclusão definitiva. Neste último caso, o sujeito perdia os direitos civis, que eram passados para um tutor.

Apesar das mudanças significativas nos serviços psiquiátricos, é somente em 1978 que a legislação sobre saúde irá mudar na Itália. Em 13 de maio deste ano foi promulgada a Lei 180, que define o fim dos hospitais psiquiátricos, a substituição dos leitos nestes locais por leitos em hospitais gerais e a criação de uma rede de atenção à saúde mental que busca reinserir socialmente os sujeitos há muito tempo institucionalizados, assim como prevenir as crises. Atualmente, de acordo com Braco, Bussani e Cociani (2006), a cidade de Trieste conta com um centro de atenção psicossocial para cada 60 mil habitantes, sendo que cada um corresponde a um território. No ano de 2008 pude realizar um estágio em modalidade de imersão durante sete dias nos serviços de saúde mental da região de Friuli Venezia Giulia (Gorizia, Pordenone, Trieste e Udine). Esta experiência permitiu o entendimento do

funcionamento de alguns serviços, como um CAPS II, que conta com um serviço de internação que permanece com a porta sempre aberta. O antigo Hospital San Giovanni passou por uma reestruturação e atualmente funciona como centro de saúde mental e sede administrativa. Foram criados também os programas específicos para reinserção residencial (residenciais terapêuticos), reinserção laboral (cooperativas sociais), toxicodependência, saúde mental da mulher, saúde da criança e do adolescente e transtornos alimentares

A discussão sobre “reforma psiquiátrica” e “contra reforma psiquiátrica” não se apresenta de forma tão dicotômica quanto no Brasil, dado que naquela região a mudança é considerada um fato consumado e uma transformação necessária pela maior parte dos trabalhadores da saúde, usuários e familiares. Entretanto, apesar de todas estas mudanças, percebe-se ainda uma ética do controle, observada em atividades como a busca de usuários em suas residências quando eles não comparecem ao serviço de saúde regularmente, a espera de abusadores de drogas em praças públicas para estabelecer ou resgatar contato e alto nível de medicação. Parece necessário que a discussão sobre as formas de cuidado se fortaleça e que novas transformações possam seguir aquelas grandes mudanças conquistadas há mais de trinta anos. Nesse sentido o desafio que se coloca é que o campo da saúde mental seja uma construção constante, em consonância com as necessidades dos contextos sócio-históricos.

6.4 A Reforma Psiquiátrica no Brasil

Em 1992 é aprovada no estado do Rio Grande do Sul a Lei da Reforma Psiquiátrica (9716/92) que determina a substituição progressiva dos leitos nos hospitais psiquiátricos por uma rede de atenção integral em saúde mental, redefinindo as regras de proteção aos sujeitos em sofrimento psíquico e restringindo as condições de internações compulsórias. Esta lei marca o início de uma série de reformulações nas políticas de atenção à saúde mental. Entre estas reformulações estão a Portaria nº106/2000, que define os residenciais terapêuticos, ou seja, residências situadas preferencialmente nas comunidades destinadas a cuidar dos portadores de sofrimento psíquico egressos dos hospitais psiquiátricos; a Lei Federal 10.216/2001 que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais; a Portaria GM nº 336/2002, que define os Centros de Atenção Psicossocial – CAPS I, CAPS II, CAPS III, CAPS i II, CAPS ad II como serviços de rede substitutiva ao manicômio com área de atuação territorial; a Portaria GM MS nº 189/2002 que inclui o acolhimento, acompanhamento e repouso de pacientes em atendimento nos Centros de Atenção Psicossocial na tabela de procedimentos do Sistema Único de Saúde e a Lei Federal nº 10.708/2003, que institui o Auxílio-Reabilitação Psicossocial para pacientes acometidos de transtornos mentais egressos de internações. Tais medidas redefinem as práticas em saúde mental e buscam substituição dos hospitais psiquiátricos, compreendidos como locais de exclusão e reprodução de doença mental, por serviços integrais que busquem não apenas tratar o sofrimento psíquico, mas reinserir socialmente os sujeitos com longas internações.

Apesar de estas novas diretrizes terem relação direta com o funcionamento do HPSP, as transformações nesta instituição vêm-se dando de forma muito lenta e encontrando muitas resistências. Uma das atividades voltadas para a reabilitação dos pacientes com internação de longo prazo na instituição é o Projeto Morada São Pedro, que construiu residenciais terapêuticos na região do hospital, com casas destinadas aos seus egressos. Outra atividade realizada neste sentido é a Oficina de Reciclagem, que providencia o trabalho protegido a internos e egressos. Além disso, atualmente, o HPSP é um local credenciado à Escola de Saúde Pública, o que possibilita a formação em serviço para profissionais de diversas áreas, através da Residência Médica em Psiquiatria e do Curso de Aperfeiçoamento Especializado em Saúde Mental, para serviço social, enfermagem, educação física, educação artística, psicologia e terapia ocupacional. Este tipo de formação interdisciplinar assegura uma possibilidade de discussão das práticas no local a partir de diferentes pontos de vista.

Atualmente a instituição conta com um departamento de ensino e pesquisa, um serviço de memória cultural, sete unidades de apoio técnico (serviço integrado de atenção à saúde, serviço de educação física e recreação, serviço de fisioterapia, serviço de terapia ocupacional e reabilitação, serviço de nutrição, enfermagem clínica e serviço social), um serviço de admissão e triagem, um ambulatório, onze unidades de pacientes institucionalizados e seis unidades de internação. Entre estas últimas temos uma unidade feminina e uma masculina para adultos, uma unidade para homens que apresentam risco para si ou para a sociedade, uma unidade de desintoxicação, uma unidade para adolescentes a partir de doze anos e uma unidade para crianças até doze anos. Estas duas últimas compõem o Centro

Integrado de Atenção Psicossocial – CIAPS, local onde se realizou a pesquisa de campo desta tese. Por esta razão, tal unidade será particularmente descrita.

6.5 O Centro (des) Integrado de Atenção Psicossocial

A abordagem em relação às crianças e aos adolescentes no Hospital São Pedro tem uma trajetória e uma configuração muito particulares. De acordo com Scisleski (2006), até os anos setenta crianças e adultos eram internados juntos, sendo as unidades divididas por patologia e não por idade. A década de setenta, como mencionado, foi um período de intensos debates acerca das práticas em saúde mental. Neste período é inaugurado no hospital o Ambulatório Melanie Klein (AMK), que tinha como objetivo oferecer um tratamento além da internação para pacientes de todas as idades, inclusive crianças. Neste ambulatório os atendimentos não eram somente psiquiátricos, mas também com assistentes sociais e psicólogos, que começavam a ganhar força na instituição. No ano de 1970, é criado, então, o Serviço de Psiquiatria Infantil, destinado à internação de crianças. Entre outras coisas, este novo serviço materializava mais uma especialidade da psiquiatria, através da subdivisão das possibilidades de afirmação de saber.

Na década de oitenta, o Serviço de Psiquiatria Infantil passa a se chamar Serviço de Apoio Integral à Criança (SAIC) e, além da internação, passa a oferecer a modalidade de hospital-dia aos pacientes que recebiam alta. Entretanto, esta nova modalidade encontrava dificuldades em se efetivar, pois a maioria dos pacientes que internavam no SAIC residiam no interior do estado. Em contraposição, o Ambulatório Melanie Klein, que continuava funcionando, atendia pacientes da cidade de Porto

Alegre, sendo que, dentre estes, a maioria era da própria região do hospital: o Bairro Partenon. Dessa forma, o atendimento infantil no HPSP estava dividido: enquanto a abordagem do SAIC era mais psiquiátrica e voltada para a internação, o Ambulatório Melanie Klein oferecia um atendimento multidisciplinar e continuado, enfatizando a vida do sujeito fora da instituição.

Entre os anos de 1999 e 2000 o Ministério Público moveu uma ação contra o Estado do Rio Grande do Sul, alegando que o Hospital Psiquiátrico São Pedro não estava cumprindo com as exigências do Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA (LEI FEDERAL 8069/1990), pois os adolescentes continuavam sendo internados junto com os adultos. Em razão do desfecho deste processo ter sido favorável ao Ministério Público, ficou determinado que o Hospital teria que abrir uma nova unidade, destinada também aos adolescentes. Esta nova unidade teria uma equipe formada por profissionais do AMK, do SAIC e por novos profissionais, contratados pela Instituição. Em razão das novas diretrizes em saúde mental, que se consolidavam no momento em razão da aprovação da Lei da Reforma Psiquiátrica (LEI ESTADUAL 9716/92), a nova unidade teria uma abrangência complexa, buscando-se constituir como um serviço voltado à reinserção social dos pacientes em tratamento (SCISLESKI, 2006). Assim, no ano de 2001, é inaugurado o Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

Entretanto, apesar dos CAPS já estarem indicados a partir das novas diretrizes em saúde mental, suas funções ainda não haviam sido detalhadas, o que só acontece no ano seguinte, através da portaria GM 336 (2002), onde são definidos os CAPS I, II e III, os CAPS i II (infantil) e os CAPS ad II. A partir de então estes serviços se colocam claramente como substitutivos à internação psiquiátrica. Isto contradiz a idéia inicial da nova unidade do HPSP, cuja função, atribuída através de

mandato judicial, era de oferecer um serviço de internação adolescente congruente com as exigências do ECA. Além disso, a nova portaria define que os CAPS devem-se responsabilizar pela organização da demanda e da rede de cuidados em saúde mental no âmbito do seu território, buscando reinserir o paciente na sua família e na sua comunidade (GM336/2002). Isto se coloca novamente como um impasse ao HPSP que, sendo uma instituição do Estado do Rio Grande do Sul, não pode se restringir ao território e também não encontra meios de oferecer um serviço além da internação para pacientes que residem nas cidades do interior. Assim, o “CAPS”/HPSP nasce no seio de contradições não apenas referentes às disposições legais do que é e do que poderia ser, mas também com uma equipe dividida em suas posições políticas a respeito do tratamento ou da abordagem da loucura.

Tendo em vista estas impossibilidades de se efetivar como um CAPS nas formas como estes estão definidos nas diretrizes de saúde mental, em 2005, o CAPS/HPSP passa a se chamar Centro *Integrado* de Atenção Psicossocial (CIAPS), e a contar com os serviços de internação infantil e adolescente e ambulatório infantil e adolescente. O oferecimento de modalidades de tratamento distintas se torna uma forma de sustentação das diferenças na instituição: de uma forma geral, os profissionais mais identificados com as práticas da reforma psiquiátrica buscam fortalecer o ambulatório e as atividades voltadas para o resgate da condição de sujeito dos pacientes em tratamento, enquanto que os profissionais não identificados com o movimento antimanicomial se restringem às práticas – comumente psiquiátricas – que enfocam a doença como uma entidade a ser tratada de forma separada do sujeito.

Entretanto, dividir a equipe do CIAPS em sujeitos contra e a favor da reforma psiquiátrica seria compreender este espaço de lutas de maneira muito superficial. A

problematização das formas de tratamento da loucura tem envolvido muitos campos de saber e produzido tensões que se atualizam nos serviços de saúde mental. Disciplinas que antes mantinham certa hegemonia em relação aos saberes sobre a loucura têm perdido poder e se deparado com a necessidade de fazer reformulações a fim de garantir uma forma e uma visibilidade sustentáveis. Entre as áreas mais diretamente envolvidas com este processo de redefinições estão a psiquiatria, a farmacologia (muitas vezes em compasso com a psiquiatria), a psicanálise e o Movimento Antimanicomial, que pretende buscar uma consolidação a partir de noções paradigmáticas distintas. Esta separação entre áreas, contudo, não se faz de forma tão clara na prática. Pelo contrário, as diferentes formas de entendimento da loucura passam por um momento em que são possíveis, a um só tempo, confrontos e acordos. Cabe ressaltar ainda que existem muitos outros campos de saber buscando definir formas de entendimento do sofrimento psíquico além destes. A citação destas áreas específicas se justifica pela visibilidade que elas tomam no CIAPS, onde as diferenças políticas se materializam nas práticas cotidianas e as *multi*-disciplinas ganham forma separadamente, confrontadamente.

6.6 Um campo de lutas

Muitas questões se colocam a partir desta breve retomada de alguns momentos marcantes na constituição do CIAPS. Poderíamos começar pela noção de doença trazida por Pinel no final do século XVIII. Inspirado em Hipócrates, Pinel entende que o corpo humano tende naturalmente a um estado de saúde e que o desfecho da doença é a cura se o paciente for adequadamente monitorado. O

tratamento moral proposto por ele parece ser algo muito diferente do que o tratamento da doença mental hoje, predominantemente marcado pela medicação. Poderíamos pensar em um discurso organicista e farmacológico onipresente nos espaços de saúde mental que, no entanto, não se presta a substituir os manicômios. Pelo contrário, é justamente nos hospitais psiquiátricos, onde permanece o controle e a prática médica continua sendo “o princípio da vida”, ou seja, onde ainda se atualiza o discurso asilar, que a medicação se faz imprescindível. Estas práticas se somam, não se substituem.

Outra questão que se coloca é a forma como a Medicina Social expande o campo de atuação médica no século XIX, colocando-se como detentora do saber sobre a organização das cidades, construção civil, tráfego urbano, comércio, alimentação, enfim, como detentora do saber sobre a vida em geral. Junto a isto, busca apoio na sociedade e nas autoridades do Estado, em particular, medidas que se tornarão recorrentes à classe médica. Atualmente, tramita no Congresso o Projeto de Lei do Ato Médico (PLS 268/02) que guarda muitas semelhanças com as reformulações no estatuto do Hospital São Pedro em 1892, quando os médicos decretaram que apenas esta classe poderia ocupar cargos de direção e diagnosticar a loucura sob preceito de interdita-la.

O primeiro projeto de lei do Ato Médico (PLS25/02), de autoria do ex-senador Geraldo Althoff (PFL-SC, médico – pediatra), tinha como objetivo regulamentar a resolução do Conselho Federal de Medicina (CFM), estabelecendo que as atividades de diagnóstico, prescrição de tratamento, chefia e direção de instituições de saúde, perícia e auditoria podem ser exercidas somente por médicos. Entre outras coisas, o Projeto de Lei colocava todas as demais profissões da saúde em uma relação de subordinação à medicina. No trajeto até o Plenário do Senado, o projeto foi

incorporando alterações, mas mantendo-se com a mesma proposta central. O Plenário acabou aprovando a versão do PLS (268/02), sob a relatoria da senadora Lúcia Vânia (PSDB – GO). Tal versão retorna atualmente sob a forma de substitutivo e tem como relator na Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania (CCJ) o senador Antonio Carlos Valadares (PSB-SE). Após ser examinado pela CCJ, o substitutivo será votado ainda na Comissão de Assuntos Sociais para, somente então, ser avaliado pelo Plenário.

Esta tentativa de subordinação revela um interesse de manutenção do poder da classe médica que, no relatório do Projeto de Lei, reconhece-se como a disciplina mais antiga e com maior campo de atuação, que viria assistindo à “usurpação” de suas atividades por outras áreas. Tal usurpação poderia ser atribuída a algumas redefinições nas políticas públicas em saúde como a determinação das equipes interdisciplinares nas unidades básicas, a implantação do programa de Residência Integrada em Saúde (RIS) – que, por exigência da classe médica já teve seu nome trocado para Curso de Aperfeiçoamento Especializado – e a rediscussão de instituições como o hospital psiquiátrico, entre outras coisas. De fato, a saúde mental passa por um momento de tensões e redefinições, o que envolve lutas entre diferentes campos de saber/poder e diferentes classes profissionais.

Junto à necessidade de construção de espaços interdisciplinares, cresce um sentimento de indefinição dos papéis dos *núcleos* – assim chamados em contraponto ao *campo* interdisciplinar. Esta suspensão dos limites entre as profissões da saúde produz tensões nas equipes que têm como resultado a oscilação entre ações corporativistas, que muitas vezes se consolidam pela desqualificação do trabalho dos colegas, e a urgência em tornar possível um diálogo entre saberes, em sua maioria, fundados sobre bases epistemológicas diferentes.

Sendo assim, parece haver um movimento diferente daquele que começou no início do século passado, quando, pela consolidação da medicina social no estado, o HPSP passou a ser regido em toda a sua estrutura por um único saber: o saber médico. Hoje se percebe uma tentativa de multiplicação das relações de poder no local, através do fortalecimento da noção de interdisciplinaridade. Entretanto, isto não se dá de forma simples e direta. Pois, ao mesmo tempo em que as diretrizes da saúde buscam abrir um espaço de complexificação do entendimento do sujeito, surgem movimentos muito semelhantes com os já ocorridos no HPSP, como o do Ato Médico. Esta é uma das formas pelas quais algo muda sem deixar de ser o que é.

Algo parecido ocorre com a noção de loucura. Foucault (2005) busca desconstruir a noção de que a loucura seria um objeto permanente – e, assim, o que se modificaria seria o conhecimento que se tem dela, como a psiquiatria sustenta – afirmando que não apenas a percepção da loucura se transformou ao longo dos séculos, mas que as próprias estruturas destas experiências não se mantiveram as mesmas. Atualmente, no CIAPS, o principal motivo de internações de jovens entre doze e dezoito anos é o diagnóstico de *Transtornos Mentais de Comportamento Devido Uso de Substância Psicoativa* (SCISLESKI, 2006), atingindo 50% dos casos. Como segundo principal motivo de internações vêm os *Transtornos Mentais e de Comportamento Com Início Ocorrendo na Infância e Adolescência*, que atingem 16% dos casos, seguidos pelos *Transtornos do Humor*, que atingem 13% dos casos. A existência e a recorrência de diagnósticos abrangentes como os dois últimos busca dar conta da impossibilidade da psiquiatria de enquadrar os adolescentes em poucas consultas em descompasso com a “urgente” necessidade de internação. O que ocorre é que a maioria dos jovens recebe um diagnóstico de baixa para, durante o

período da internação, ser avaliado. Isto justifica a inclusão de algumas categorias diagnósticas “abertas” nas classificações internacionais de transtornos mentais e de comportamento.

Esta ampliação das possibilidades nosográficas, entretanto, não altera o caráter individualizante da psiquiatria, quando se trata das razões do sofrimento psíquico. No caso do CIAPS/HPSP, parece quase impossível ignorar a condição de vida dos jovens, marcada pela pobreza, violência, abandono e enfraquecimento das redes de convivência. Entretanto, as categorias atribuídas aos jovens advém, todas, de um mesmo manual internacional de classificação. Outro agravante desta situação, é que os “transtornos mentais” acabam se confundindo com os “desvios de conduta”. Dentre os casos internados com os diagnósticos acima, no ano de 2002, 66% foram por encaminhamento judicial, de acordo com Scisleski (2006). Segundo a autora, a forma de subjetivação que toma a experiência dos jovens em condições de vida fragilizadas como delinquência, infração e doença mental estanca-lhes as possibilidades de saída deste ciclo de exclusão social ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, o Hospital Psiquiátrico fica compreendido como um local de ressocialização pelo tratamento moral. Esta é mais uma das formas pelas quais as práticas no HPSP se confrontam. Diferentes tipos de “loucura” recebem o tratamento moral (da exclusão) desde Pinel, ao mesmo tempo em que o espaço é atravessado por diversas lutas entre as áreas da saúde e pelas transformações sócio-históricas que instituem novas formas de sofrimento psíquico.

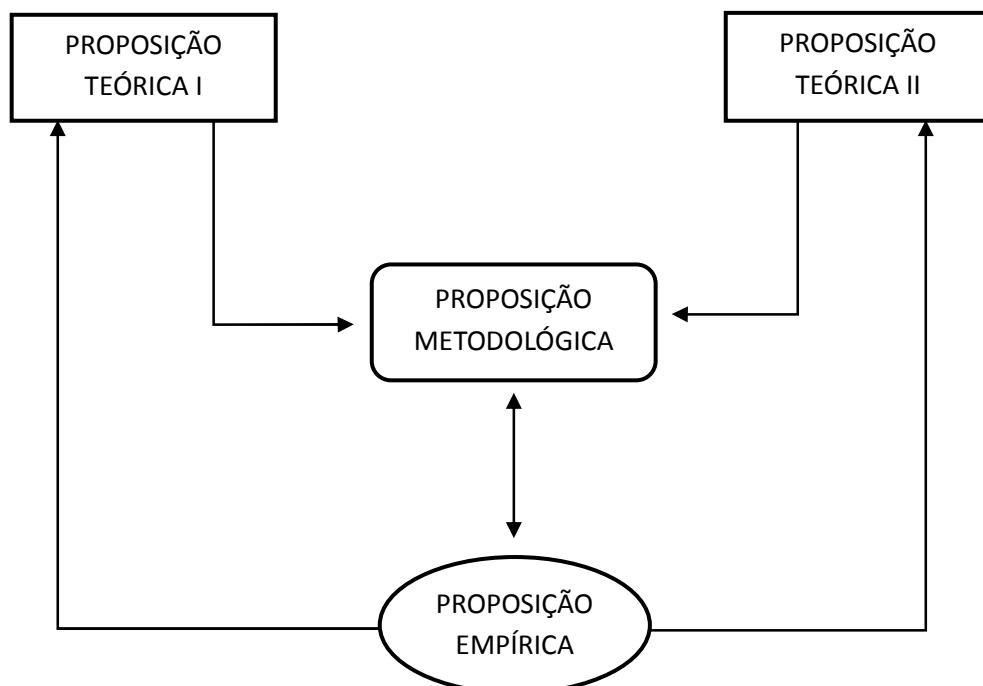
A proposição empírica desta tese – *construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS* – busca compreender o atravessamento de práticas discursivas contraditórias em um serviço de saúde mental infantil e adolescente. Além disso, através de novos acoplamentos

tecnológicos, pretende-se criar vias de exercícios de autoria, que possam virtualizar antigas práticas e construir novos sentidos e visibilidades no local, a partir de um processo de produção micropolítica.

6. PROPOSIÇÕES DA TESE

Esta tese apresenta quatro proposições que se relacionam de forma reticular: as duas primeiras (teóricas) – *estabelecer relações entre experiência de si e exercícios de autoria e analisar os processos de individuação da fotografia* – sustentam a formulação da terceira (metodológica) – *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção* – que se faz operar na quarta (empírica) – *construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia no CIAPS*. Esta quarta proposição (empírica), por sua vez, permite a análise das duas primeiras (teóricas) e a discussão da terceira (metodológica). Isto foi possível em função de que as produções em campo se realizaram em um trabalho de pesquisa-intervenção, onde o conhecimento é construído junto com a experiência. Isto nos leva a considerar quatro pontos de partida – e também de chegada – para a construção desse modo de conhecer em ação, imerso na experiência.

FIGURA 1: Organograma das proposições da tese:



METODOLOGIA

A metodologia desta tese coloca em operação a proposição metodológica anteriormente mencionada: *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção*. Sendo assim, será proposto um trabalho com oficinas de fotografia aos usuários e trabalhadores do CIAPS, no qual os sujeitos irão discutir aspectos da imagem, fotografar a partir de uma questão e, posteriormente, compartilhar suas produções em exposições fotográficas. Este tipo de proposta, na qual as câmeras circulam nas mãos dos sujeitos que participam da pesquisa, vem se tornando muito freqüente nas últimas décadas. Entretanto, percebem-se importantes variações nas formas como tais trabalhos são realizados, o que indica diferenças entre as bases epistemológicas e os objetivos de cada estudo.

No campo da Antropologia Visual, De Tacca (1991) realizou um estudo no qual câmeras fotográficas simples foram entregues a treze trabalhadores de quatro indústrias de calçados da cidade de Franca – São Paulo, para que produzissem imagens, durante dois meses, dos seguintes temas: a família, a casa, os objetos pessoais, o bairro, o caminho de ida e volta da fábrica e, por último, a própria fábrica. A análise das produções foi realizada pelo pesquisador a partir de um itinerário proposto por Ivan Santo Barbosa (apud De Tacca, 1991), no qual se considera a posição dos elementos fotografados – esquerda/direita/superior/inferior –, se aparecem profundos ou chapados, se estão brilhantes ou opacos, luminosos ou sombreados, grandes ou pequenos, se a acentuação da cor é forte ou fraca, se o plano é próximo ou distante e se o contraste é forte ou fraco. Na pesquisa de De

Tacca (1991) foram acrescentados os fatores “centralidade do objeto” e “angulação da câmera” e desconsiderados a “luminosidade”, o “contraste” e a “cor”, em função de que os fotógrafos não tinham conhecimento sobre estas técnicas e as imagens eram em preto e branco.

A partir destes pontos, foi realizado um tratamento numérico de progressão geométrica e os elementos mais freqüentes foram considerados mais significativos a respeito do olhar fotográfico do operário. Este trabalho propõe algo interessante em relação à pesquisa em antropologia visual tradicional, onde geralmente é o pesquisador produz as imagens. A troca da posição da câmera vem como uma possibilidade de auto-representação: “assim eu me mostro; assim eu me escondo; assim eu me deixo ver fotograficamente” (DE TACCA, 1991, p.1). Entretanto, ele se diferencia de nossas propostas em alguns pontos. Em primeiro lugar, estamos considerando o fotografar não como uma representação, mas como uma produção de sentidos, que pode ser a respeito da forma como o sujeito se experiencia em um regime de verdades. Deste modo, a fotografia não expressa algo que já está dado, mas torna-se um dispositivo de criação de novos sentidos e virtualização de práticas rígidas em determinados contextos. Além disso, a “análise” das imagens é realizada pelos sujeitos-fotografos e pesquisadores, a partir da aposta em uma renovação inesgotável de leituras. Para finalizar, as fotografias não são o principal material considerado “resultado” da proposta, mas o processo como um todo entra em análise e discussão.

Neiva-Silva e Köller (2002) realizaram um levantamento do modo como a Psicologia do Desenvolvimento vem utilizando a fotografia em pesquisa nas últimas décadas. Neste estudo, apareceram quatro formas principais de uso: registro – onde as fotografias são compreendidas como forma de acesso a um referente a ser

estudado –, modelo – onde fotografias são apresentadas aos sujeitos com o objetivo de inspirar relatos verbais –, o *feedback* – onde os sujeitos se deparam com fotografias de si mesmos, tiradas por terceiros e autofotografia – onde os sujeitos produzem imagens. Este último método, desenvolvido por Dinklage & Ziller (apud. Neiva-Silva & Koller, 2002), consiste em entregar câmeras aos sujeitos de pesquisa e convidá-los a responderem a uma pergunta com fotos. Após isto, as imagens são reveladas e apresentadas aos sujeitos. Algumas vezes se pede que eles falam sobre as imagens, coloquem-nas em uma ordem, atribuam títulos ou escolham as mais significativas. Em geral, a técnica utilizada para a compreensão das produções e dos relatos verbais é a análise de conteúdo: categorias são definidas a partir dos assuntos mais presentes nas imagens e suas freqüências são quantificadas e comparadas entre diferentes grupos participantes. Apesar do autor da imagem ser consultado sobre o seu significado, as análises são realizadas especialmente pelos pesquisadores e o processo de produção é compreendido como uma parte “coleta de dados” e não como uma intervenção. Neste sentido, a fotografia tem a função de ampliar as fontes de informação sobre os sujeitos, o que indica uma ética diferente daquela adotada nesta tese.

No campo da Psicologia Social, encontramos alguns estudos que buscam problematizar fotografia e subjetividade, enfatizando processos criativos. Em alguns deles (KIRST, 2000), as imagens são produzidas pelo próprio pesquisador e buscam inspirar as falas dos sujeitos. Em outros (TITTONI, 2004; MAURENTE & TITTONI, 2007; DIEHL, 2007; MAURENTE & MARASCHIN, 2008; DIAS, 2009; OLIVEIRA, 2009; SILVA; 2009), são realizadas oficinas de fotografia, nas quais os sujeitos produzem imagens a partir de um tema ou questão. Nestes trabalhos busca-se pensar no processo de fotografar como um todo e nos efeitos das propostas nos

coletivos nos quais elas se realizam. Além disso, as imagens não são compreendidas como “dados” ou “informações”, mas como produções que somente fazem sentido no contexto com o qual se trabalha.

Na experiência de doutorado sanduíche no projeto KOFARIPS – capitalismo organizacional como fator de risco psicossocial – coordenado pelo professor Joseph Maria Blanch, fui tomada pelo desafio de pensar como a intervenção fotográfica poderia ser interessante em uma pesquisa de larga escala, realizada em sete países diferentes. Este estudo tem como objetivo compreender e avaliar o impacto da lógica capitalista no trabalho de funcionários de universidades e hospitais públicos. Os sujeitos são basicamente professores, médicos e enfermeiros, a pesquisa é de caráter quantitativo e qualitativo, e os instrumentos utilizados são: 1) um questionário com perguntas abertas e fechadas e 2) a entrega de uma câmera com a solicitação de que os sujeitos fotografem o que é o seu trabalho durante quatro dias. Após isto, as fotografias são reveladas e os sujeitos são convidados a contarem a “história da foto”, ou seja, como chegaram até esta imagem e o que pensaram a partir dela. Esta técnica é chamada no grupo de *intervenção fotográfica*. Entretanto, ela se difere da metodologia que propomos no trabalho de campo desta tese em alguns pontos. No caso do projeto KOFARIPS:

- o objetivo do recurso fotográfico é somente a coleta de dados;
- a principal função da produção de imagens é a possibilidade de acesso ao não dizível (verbalmente);
- este “não dizível” inclui, segundo a suposição do grupo, informações que os sujeitos não dariam verbalmente, por não serem completamente aceitas por um código moral pré-definido, mas que são importantes para o estudo;

- a proposta de fotografar não é possível de ser colocada a todos os sujeitos da pesquisa, dado que a amostra inclui um número muito elevado de participantes;

Nesta ocasião, realizamos um estudo (MAURENTE, BLANCH & TITTONI, 2008), junto a seis professores de uma universidade pública espanhola, no qual aplicamos o questionário e solicitamos a produção de três a dez fotografias a partir da consigna: “mostre-me o que é o seu trabalho somente através de fotos”. Após isto, imprimimos as fotografias e levamos aos sujeitos pedindo que contassem a história da foto. Algumas questões em relação às transformações no trabalho na última década foram trazidas: o excesso de atividades atribuído ao acúmulo de funções e às novas TIC – especialmente a quantidade de emails a serem respondidos e as demandas inauguradas pela utilização dos ambientes virtuais de aprendizagem. Isto apareceu em imagens de duas mesas de um mesmo sujeito: uma de professor e a outra de chefe de departamento. Este mesmo sujeito fotografou as sete pessoas que entraram em sua sala pedindo informações e assinaturas durante os trinta minutos que permaneci ali, incluindo a mim mesma, que solicitava as fotos. Outras imagens também foram de telas de computadores e pilhas de papéis a serem assinados.

O que se pode observar é que, de uma forma geral, a produção de imagens têm uma potência particular de expressão, que pode ter diferentes funções em pesquisa. No trabalho de campo desta tese, estamos interessados na pesquisa-intervenção. Entretanto, em estudos exploratórios ela também se mostra muito interessante. O resultado deste trabalho foi o levantamento de algumas funções da

fotografia em pesquisa. De um modo bastante geral, ela pode servir como estratégia para:

- 1). a formulação de problemas de pesquisa;
- 2) o aprofundamento de questões de pesquisa;
- 3) o levantamento de demandas em um determinado contexto;
- 4) a produção micropolítica junto aos coletivos com os quais se trabalha.

Sendo assim, apresentamos a metodologia desta tese, que se formulou a partir das discussões sobre tecnologias, fotografia, exercícios de autoria, experiência de si e saúde mental trazidas até aqui. Podemos pensar também que a formulação das questões desta pesquisa, seu aprofundamento e o levantamento de demandas no contexto se deram a partir de uma pesquisa anterior (DIEHL, 2007), também com fotografia. Tal pesquisa não tinha isto como objetivo, mas acabou inspirando novas proposições. Neste caso, percebe-se a intervenção fotográfica como estratégia para os itens 1, 2 e 3 citados acima. O item 4 – produção micropolítica junto aos coletivos com os quais se trabalha – ganhará um papel central nesta tese, pois é este o objetivo que permite a proposição empírica – criar vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia digital no CIAPS. Como já foi mencionado anteriormente, tal proposição permite a análise das duas proposições teóricas – *estabelecer relações entre experiência de si e exercícios de autoria e analisar os processos de individuação da fotografia* – e da proposição metodológica – *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção*.

7.1 Os sujeitos-fotógrafos

Os sujeitos que participaram desta pesquisa foram os trabalhadores e jovens em tratamento no CIAPS/HPSP. O convite foi realizado a quase todos os sujeitos que mantinham algum tipo de vínculo com o serviço, sendo que a adesão se deu pelo interesse dos participantes. Mais especificamente: 1) os adolescentes do ambulatório foram convidados pelos terapeutas; 2) os trabalhadores em geral, pelos pesquisadores no curso de extensão organizado pelo projeto Oficinando em Rede; 3) a equipe de enfermagem, pelos pesquisadores, individualmente e 4) os trabalhadores terceirizados - serviços gerais e vigilância -, pelos pesquisadores, individualmente.

Sendo assim, participaram das oficinas, sujeitos que mantinham diferentes tipos de vínculo com a instituição. Entre os trabalhadores, haviam funcionários públicos concursados do Estado do Rio Grande do Sul, empregados de empresas que prestam serviço ao HPSP e estudantes de graduação e programa de residência em regime de estágio. Entre os jovens haviam meninos e meninas entre 12 e 17 anos e estavam em tratamento ambulatorial ou internação. Ao todo foram 27 sujeitos. Abaixo, pode-se ver o tipo de vínculo com a instituição, a profissão e a quantidade dos trabalhadores (Quadro1). A seguir, o tipo de vínculo e quantidade dos jovens (Quadro2).

Quadro1: Trabalhadores que participaram das oficinas

Vínculo com a instituição	Profissão	Quantidade
Trabalhadores concursados do estado do RS	Assistente Social	1
	Auxiliares de Enfermagem	3
	Educador físico	1
	Pedagoga	1
	Psicólogas	2
	Médico Psiquiatra	1
Empregado de empresa	Vigilante	1
Contrato temporário (estudantes)	Estagiárias de Psicologia	3
	Residente de	1
	Estagiário de Enfermagem	1

Quadro2: Jovens que participaram das oficinas

Vínculo com a	Quantidade
Atendimento ambulatorial	3
Internação	8

7.2 As oficinas de fotografia

As oficinas terapêuticas não são uma novidade no campo da saúde mental, tendo nascido no contexto da reforma psiquiátrica. Entretanto, elas se apresentam como uma grande variedade de proposições, respondendo a objetivos distintos. De acordo com Guerra (2004), haveria quatro formas discursivas em torno das oficinas: o discurso do déficit, do inconsciente, da cidadania e da estética. O discurso do déficit estaria relacionado a uma noção de que a oficina deve entreter os pacientes e teria como pressuposto a crença de que a ocupação é terapêutica por si só. No

discurso do inconsciente, o sujeito seria tomado como a manifestação singular de uma estrutura clínica e a oficina serviria como operação de estabilização subjetiva. No discurso da cidadania, a ênfase estaria no respeito à diferença em prol da convivência e o objetivo da oficina seria a inserção sócio-política do paciente. Finalmente, no discurso estético, entenderia a loucura como uma manifestação singular de expressão que, através da oficina, poderia encontrar uma inscrição na cultura.

Neste trabalho as oficinas se colocam como uma condição de possibilidade de produção micropolítica. Ela não são dirigidas somente aos pacientes, mas também aos trabalhadores. As produções são consideradas expressões da singularidade, exercícios de autoria e, ao mesmo tempo, vias para a criação de novos sentidos no campo da saúde mental, seja pela virtualização da concretude de práticas manicomiais, seja pelo compartilhamento de modos de existência singulares. Em função disto, elas tiveram um delineamento particular (Quadro 3), construído com base em pesquisas anteriores com fotografia (TITTONI, 2004; MAURENTE & TITTONI, 2007) e no projeto oficinas em rede (SISLESKI, 2006; DIEHL, 2007; VIANNA, 2008 CAPELA et al 2008). Devido à heterogeneidade de vínculos que os sujeitos estabelecem com a instituição, houveram diferenças na organização das oficinas oferecidas aos trabalhadores em geral, à equipe de enfermagem, aos jovens do ambulatório e aos jovens da internação. Entretanto, estas diferenças restringiram-se à configuração oficina individual/em grupo e à quantidade e frequência de encontros. O ponto principal é que foi mantida a mesma proposta geral, que pode ser dividida nas quatro etapas abaixo.

- 1) Momento inicial de problematização da imagem e sensibilização para a possibilidade de autoria do fotógrafo. Foram levados livros de fotografia (AVEDON,

2003; CUNNINGHAM, 1996; MUNIZ, 2007; OMAR, 1997; RICHADSON, 2001) e revistas com imagens, a respeito das quais eram feitas perguntas como: “quais lhe chamam atenção?”, “quais lhe agradam?”, “você acha que o fotógrafo dessa imagem teve alguma intenção?”, “que intenção você acha que ele teve?”, “como se poderia fotografar isso de outro jeito?”, etc. Nas oficinas com os jovens, eles eram convidados a recortarem algumas imagens das revistas. Nesta mesma etapa eles recebiam uma moldura retangular de papel, chamada de “máscara” em educação em artes. Com esta máscara, deveriam selecionar uma parte das imagens recortadas das revistas e recortá-la novamente. Isto tinha como objetivo a sensibilização para o fato de que a fotografia é também um recorte que envolve um sujeito. Eles eram convidados também a colocarem seus nomes nas imagens recortadas. Em certo momento todos os sujeitos eram questionados sobre o referente com perguntas como: “de quem é esta foto?”, “do fotógrafo ou da pessoa que aparece?”⁶. Algumas imagens dos fotógrafos Vik Muniz e Imogen Cunningham foram levadas com o objetivo de fomentar esta discussão. Duração desta etapa: 6 encontros para os adolescentes do ambulatório; 2 encontros para adolescentes da internação; 1/2 encontro para a equipe fixa, estagiários, residentes e pesquisadores; 1/2 encontro para equipe de enfermagem e trabalhador terceirizado (vigilante).

2) Experimentação da câmera digital através do exercício de fotografar livremente. Neste momento eram passadas instruções sobre a câmera para os sujeitos, que posteriormente eram convidados a fotografar o que quisessem. A proposição de iniciarem a fotografar livremente antes colocarmos a pergunta foi

⁶ Essa pergunta mistura, propositalmente, a autoria e a propriedade quando pergunta “de quem é”. Consideramos que, na fotografia, estas coisas se confundem freqüentemente. Por esta razão deixamos a pergunta aberta a diferentes interpretações e respostas, como uma “charada”.

baseada em experiências anteriores (TITTONI, 2004, MAURENTE, 2005, MAURENTE & TITTONI, 2007), nas quais observamos que muitos sujeitos, que nunca (ou quase nunca) haviam utilizado câmeras fotográficas, precisavam de um momento lúdico com essa tecnologia, onde pudessem se aproximar dela. Sendo assim, muito pouco adiantava colocarmos uma questão antes deste momento, pois a questão era ignorada, dada a necessidade anterior de criação de relações com a tecnologia. Duração desta etapa: 1 encontro para os adolescentes do ambulatório; 1 encontro para os adolescentes da internação; 1/2 encontro para a equipe fixa, estagiários, residentes e pesquisadores e 1/2 encontro para a equipe de enfermagem e trabalhador terceirizado (vigilante).

3) Produção fotográfica a partir de uma pergunta, que, no projeto piloto (realizado com adolescentes do ambulatório, equipe fixa, estagiários e residentes) foi: “o que é o CIAPS?” e nas oficinas seguintes (realizadas com adolescentes da internação, auxiliares de enfermagem e vigilante), foi: “como você percebe este local?”. A sutil modificação na pergunta busca se deslocar de um questionamento sobre a “essência”, que pode remeter à concretude, e passar a um questionamento processual que, além disso, subentende o fotógrafo como sujeito ativo na produção de sentidos sobre o que se passa em seu contexto. Tanto no projeto piloto, quanto nas oficinas seguintes, com todos os sujeitos, esta etapa tinha duração de um encontro.

4) escolha de uma a três imagens para a exposição, e abertura de um espaço de fala sobre a experiência e as fotografias. Nesta etapa os sujeitos eram

convidados a escolher algumas das imagens para a exposição e podiam contar a “história da foto”, ou seja, como você chegou até esta imagem. Tivemos o cuidado de não pedir que os sujeitos “explicassem” a imagem, mas pudessem falar a partir dela se quisessem. Isto remete a um processo de *transdução*, de ir de um particular a outro particular, de uma experiência a outra, e não de explicar uma forma de expressão a partir de outra.

Fora destes quatro momentos, considerados parte das oficinas, houve o momento das duas exposições das fotografias produzidas. A primeira delas, intitulada *Imagens da descontinuidade*, foi realizada na Oficina de Criatividade do HPSP e, posteriormente, no saguão do prédio do Instituto de Psicologia da UFRGS. A segunda, intitulada *Pelas frestas*, foi realizada nos painéis do Museu da UFRGS localizados no prédio da Reitoria desta mesma Universidade.

Partindo destes quatro pontos fundamentais e da exposição, comuns a todas as oficinas, explicitaremos mais alguns detalhes das oficinas realizadas com os trabalhadores em geral, a equipe de enfermagem, os jovens do ambulatório e os jovens da internação. As oficinas com a com os trabalhadores concursados – assistente social, educador físico, pedagoga, psicólogas, psiquiatra – e estagiárias de psicologia foram realizadas durante um seminário do projeto *Oficinando em Rede*, do qual estas pessoas participavam, e tiveram duração de dois encontros. No primeiro fizemos as atividades de sensibilização para a imagem e exercício de fotografar livremente e, no segundo, solicitamos que fotografassem a partir da pergunta: *O que é o CIAPS?*

As oficinas com a equipe de enfermagem – auxiliares, estagiário e residente de enfermagem – e vigilante foram realizadas em três encontros individuais com

duração de uma hora cada. Isto foi pensado em razão da dificuldade de formar grupos com os estes profissionais, pois os horários nem sempre se fecham e a sobrecarga de trabalho, que às vezes inclui atividades em outras instituições, dificulta que se estabeleça um horário comum. Sendo assim, optamos por facilitar o engajamento daqueles que tinham desejo de participar pelo oferecimento de alternativas de horário, mesmo que isto empobreça a experiência, que tende a ser mais rica em grupo, devido à maior possibilidade de discussão.

Tendo em vista que o período de internação dos adolescentes no CIAPS é de vinte e um dias e que encontros realizados semanalmente teriam uma variação muito grande de participantes à medida que os jovens fossem saindo de alta, realizamos as oficinas com a internação em quatro encontros em uma mesma semana. Pois, somente deste modo o grupo poderia se manter o mesmo do início ao fim da atividade. O convite foi realizado numa segunda feira e os encontros aconteceram nos quatro dias seguintes da mesma semana. Em cada um dos encontros foi realizado um dos quatro momentos citados acima.

Tendo em vista que os jovens atendidos no ambulatório do CIAPS comparecem ao Hospital, em sua maioria, uma vez por semana, as oficinas direcionadas a eles tiveram encontros semanais. Isto facilitou a participação que muitas vezes ficava comprometida pela dificuldade das famílias em conseguir dinheiro para o transporte. O que observamos em pesquisas anteriores (SCISLESKI, 2006; DIEHL, 2007) foi que o ambulatório é a única modalidade que permite um trabalho continuado com os jovens. Além disso, esta possibilidade se restringe aos jovens que residem na cidade de Porto Alegre e, principalmente, no bairro Partenon, pois somente estes conseguem manter relações posteriores com a instituição.

Sendo assim, as oficinas com estes adolescentes tiveram duração de oito encontros, mas com a mesma proposta.

Quadro 3: Distribuição e quantidade de sujeitos por modalidade de oficinas

Sujeitos	Quan	Agrupamento	Modalidade
Assistente Social	1	Oficinas Trabalhadores em geral	2 Encontros Em grupo Semanal
Educador Físico	1		
Estagiárias de Psicologia	3		
Pedagoga	1		
Psicólogas	2		
Psiquiatra	1		
Auxiliares de Enfermagem	3	Oficinas Equipe de enfermagem e terceirizados	3 Encontros Individual Semanal
Estagiário de Enfermagem	1		
Residente de Enfermagem	1		
Vigilante	1		
Jovens Ambulatório	3	Oficinas Ambulatório	8 Encontros Em grupo Semanal
Jovens Internação	8	Oficinas Internação	4 Encontros Em grupo Diário

7.3 Procedimentos Éticos:

O projeto do trabalho de campo desta tese esteve vinculado aos projetos Oficinando em Rede e Inteligência Coletiva, tendo passado, assim, pela aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa do HPSP duas vezes: uma vez em 2005 e outra em 2008. A primeira incluía as oficinas com os trabalhadores em geral e jovens do

ambulatório, realizadas em 2006. A segunda incluía a realização das oficinas com a equipe de enfermagem, trabalhadores terceirizados e jovens da internação, realizadas no final de 2008 e início de 2009. Além disso, os sujeitos adultos assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (anexo1) para participação nas oficinas, na pesquisa em geral e permissão para utilização das fotografias em exposições em espaços públicos.

7.4 A análise da experiência:

As análises foram realizadas a fim de discorrer sobre as proposições e tiveram como eixo a experiência como um todo: a forma como a instituição recebeu a proposta; o exercício de fotografar mediante uma questão apresentada no contexto de uma oficina; as discussões realizadas a respeito das imagens produzidas; a possibilidade de experimentação de exercícios de “autoria” por sujeitos em posição de saber tão diferentes no local. O ato de fotografar no intuito de produzir uma resposta e, portanto, uma significação, não foi compreendido como uma transposição direta do que os sujeitos pensavam. Pelo contrário, foi tomado como uma criação de sentidos acerca das relações com as práticas discursivas no local. Isto indicou caminhos para o estudo das relações entre experiência de si e autoria. Seguem abaixo algumas questões norteadoras utilizadas para o processo de análise:

- De que forma a proposta foi recebida pelo Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital?

- Qual a posição epistemológica da fotografia é hegemônica em relação ao regime de verdades que define as práticas no local?
- Que tipo de repercussões tem a tomada de pessoas com diferentes posições em relação ao “saber legitimado” no CIAPS como sujeitos de pesquisa frente a uma mesma proposta?
- Foi possível o descolamento de um único entendimento da fotografia?
- Até que ponto os sujeitos puderam se reconhecer como autores das imagens produzidas?
- Pode-se perceber expressões das relações singulares de cada sujeito com as práticas discursivas em saúde/doença mental presentes no local?
- A hibridez epistemológica da fotografia pode ser um fator estratégico na criação de ações em campo? Como?
- De que forma a produção de imagens abriu possibilidades de problematização do espaço institucional e produção de diferença?
- O que se pode pensar a respeito dos processos de individuação da fotografia a partir das experiências?

8. PRODUÇÕES EM CAMPO

As produções em campo desta tese foram realizadas no contexto do projeto Oficinando em Rede e do projeto Inteligência Coletiva. As primeiras oficinas de fotografia – com os adolescentes do ambulatório e com os trabalhadores em geral – ocorreram de novembro de 2006 a janeiro de 2007 e serviram de experiência piloto para a estruturação da proposta de tese. Estando previstas no projeto Oficinando em Rede, elas passaram pelo Comitê de Ética em Pesquisa do HPSP ainda em 2005. As oficinas seguintes – com a equipe de enfermagem, trabalhadores terceirizados e os adolescentes da internação – ocorreram de novembro de 2008 a janeiro de 2009. Estas, por sua vez, estavam vinculadas ao projeto Inteligência Coletiva, e passaram pelo Comitê de Ética Pesquisa novamente, em outubro de 2008.

Aqui serão trazidos os relatos das oficinas, das exposições fotográficas decorrentes delas e algumas imagens que inspiraram as discussões. No CD entregue junto à tese estão todas as imagens produzidas em todas as oficinas realizadas. As negociações do projeto Inteligência Coletiva com o Comitê de Ética em Pesquisa também serão relatadas, dado que este processo foi disparador de diversas análises. A organização das seções foi realizada cronologicamente.

8.1 Oficinas com os adolescentes do ambulatório

As oficinas de fotografia com os adolescentes do ambulatório tiveram início em novembro de 2006, terminando em janeiro de 2008. Ao todo foram oito encontros

e participaram deles uma menina, Patrícia¹, e dois meninos, Alex e Vicente. Patrícia tinha quatorze anos. Um de seus irmãos já havia internado algumas vezes no CIAPS e ela estava fazendo atendimento psicológico ambulatorial no período em que a convidamos para participar da proposta. Vicente tinha quatorze anos e já havia internado dezesseis vezes em diferentes hospitais. Tinha uma tia que era moradora do São Pedro e um irmão também com história de diversas internações. No momento em que foi convidado para participar da oficina ele estava em atendimento psiquiátrico ambulatorial com um residente e acompanhamento terapêutico com uma estagiária de psicologia do CIAPS. Ale já havia tido algumas internações, mas, no momento da oficina não estava em atendimento. Ele conhecia os trabalhadores do hospital e conversava com todos. Esta oficina foi realizada por mim e por outro membro do projeto *Oficinando em Rede*: Rafael Diehl.

No primeiro encontro foram feitas as combinações de datas e horários e o projeto da oficina foi exposto. Além disso, ficou combinado que eles tratariam, na semana seguinte, fotos de revistas ou jornais que lhes chamassem a atenção. No encontro seguinte, somente Patrícia trouxe o material: uma revista *Conta Mais*. Patrícia mostrou entre cinco e seis fotos da revista e explicou porque elas lhe chamavam a atenção. Mostrou a fotografia da banda *Rebeldes* e explicou que escolheu a foto por gostar da banda. Mostrou uma imagem de pessoas jovens e disse que gostava de fotografar seus amigos. Mostrou também a fotografia de uma atriz e disse que gostou da foto porque a atriz era bonita, estava vestindo uma roupa de época e estava “com um jeito legal”. Disse que gostava de fotografias coloridas e que não havia motivo nenhum para as fotos serem em preto e branco. Mas fez uma ressalva para as fotos de época, que poderiam ser em preto e branco para combinarem com o contexto.

Em certo momento, mostramos uma fotografia em que aparecia uma faixa amarela de uma rodovia e Patrícia se inquietou: “Mas que graça pode ter a foto de uma estrada! Só se for pra mostrar os buracos da estrada”. A partir disto começamos uma espécie de brincadeira no grupo, onde uns apontavam fotos “estranhas” aos outros, perguntando o que será que se queria “mostrar” com aquela imagem. Algo interessante neste momento foi que, apesar de todos serem alfabetizados, eles não liam o que estava escrito sobre as fotos ou logo abaixo delas. Olhavam as imagens pelas imagens. Em certo momento, perguntamos, então, se o que a pessoa queria expressar e o que a gente sentia olhando a foto eram a mesma coisa e Patrícia disse que achava que não. É importante salientar que, apesar de alguns pontos da oficina serem planejados previamente, muitas coisas inesperadas e interessantes foram surgindo. O nosso objetivo era o de problematizar a imagem, pensar nas suas diferentes possibilidades e formas de entendimento, e não “ensinar” este ou aquele conceito, ou mesmo induzir a qualquer tipo de entendimento.

No terceiro encontro eles trouxeram de casa algumas fotografias recortadas de revistas, como combinado. A maioria das imagens era publicitária. Eles afirmavam que as fotos lhe chamavam a atenção por gostarem do celular, da cerveja ou do tênis que aparecia nelas. Em um primeiro momento, pareceu que trabalhar com imagens de revistas seria um pouco limitado, em função de que maioria delas costuma ser de anúncios publicitários. No entanto, isto permitiu que colocássemos uma questão em cena. Quando um dos meninos disse que gostava da foto porque achava o celular bonito, perguntamos se esta seria a intenção da pessoa que produziu a foto. Ele achou que sim. Então começamos a discutir, a partir disto e das questões trazidas no encontro anterior, sobre a possibilidade do fotógrafo estar intencionado muitas vezes, mas não sempre. Assim como sobre a possibilidade de

sentirmos, ao olhar as fotos, a mensagem que o fotógrafo quis passar, mas, igualmente, não sempre. Isto remete ao conteúdo simbólico que uma imagem pode carregar: um conteúdo que, segundo Dubois (1994), não será definitivo, ou seja, não será uma prova de sentido, mas poderá existir para o sujeito-fotógrafo. A partir disto propusemos que eles pensassem em que fotos usariam para fazer uma propaganda. Patrícia disse que, para fazer uma propaganda de xampu, ela usaria três imagens: a primeira seria de uma mulher com o cabelo feio, a segunda, da mesma mulher passando o xampu e a terceira, da mulher com o cabelo bonito.

No quarto encontro, nós levamos algumas imagens a fim de problematizar a questão do referente na fotografia. Escolhemos uma imagem do fotógrafo, pintor e desenhista Vik Muniz. Este artista produz imagens de uma forma muito peculiar. Com materiais inusitados como açúcar, chocolate, brinquedos, areia, revistas picotadas, ele desenha imagens em uma superfície plana e as fotografa. A imagem escolhida por nós foi *Sisyphus, after Tiziano*, feita com peças de eletrônicos sobre o solo (FOTOGRAFIA 4).

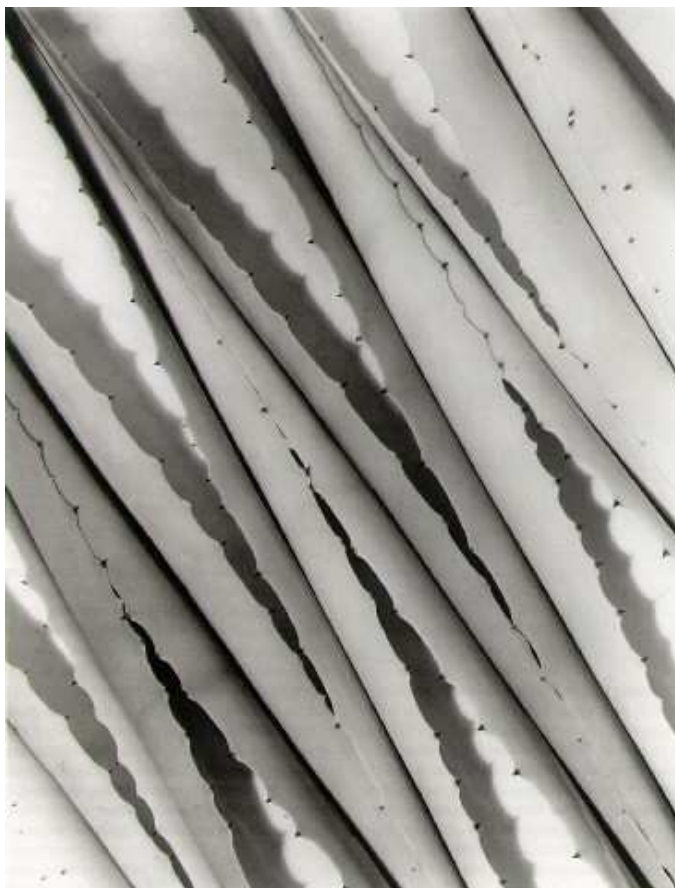
A intenção na escolha desta imagem foi problematizar a “existência” ou a “persistência” de um homem na fotografia, que ali está “representando” Sísifo. Ao olhar a imagem, os três jovens disseram que era um homem o que “aparecia” na fotografia. Posteriormente, perguntamos-lhes se este homem existia ainda. Eles disseram que não. Então questionamos a persistência do referente, assim como a instantaneidade da foto. Contamos a eles o processo de construção de imagens que Vik Muniz faz: que ele “monta” imagens para serem fotografadas. Comentamos também que tais montagens nos fazem pensar, muitas vezes, que a fotografia é de um homem, quando na verdade não tem havia nenhum homem sendo fotografado, mas peças de eletrônicos. Vicente disse que era possível fotografarmos coisas que

não existiam. Patrícia trouxe o fato de que muitas fotografias são modificadas hoje nos programas de edição de imagens. Nossa intenção era colocar as imagens fotográficas em um campo problemático e não fechado.



FOTOGRAFIA 4: *Vik Muniz (Sisyphus, after Tiziano)*

Outra imagem levada neste mesmo dia foi de Imongem Cunningham, fotógrafa norte-americana nascida no final do século dezenove e considerada uma das precursoras da fotografia abstrata. Cunningham fotografava com ângulos muito fechados os nus, paisagens e natureza morta. A imagem levada para a oficina foi *Agave Design* (FOTOGRAFIA 5).



FOTOGRAFIA 5: *Imogen Cunningham (Agave Design)*

Perguntamos aos jovens o que eles viam na imagem e, em um primeiro momento eles disseram que não sabiam. Patrícia disse que parecia uma planta. Perguntamos se isto, da forma como aparecia na foto, estivera em algum lugar e eles responderam que sim. Um dos objetivos destas colocações era trazer à tona, de forma indireta, a questão do índice. As fotografias de Cunningham, em sua maioria, possuem um enquadramento bastante fechado, dando especial atenção às dobras e nuances dos corpos ou plantas. De certa forma, a dobra, assim como a luminosidade da cena, são efeitos fugazes, que provavelmente não irão se produzir novamente a não ser pela natureza indiciária da imagem fotográfica. Algumas outras imagens da fotógrafa foram mostradas através da internet no laboratório de informática. Sendo assim se aponta para a potencialidade fotográfica de criar cenas

difícilmente percebidas a olho nu e, além disso, fugazes. A imagem se produziria pela contigüidade física com o objeto – no caso, a planta – tomando, após isto, um caráter singular.

Após esta discussão, ainda no quarto encontro, fizemos a nossa primeira “saída fotográfica”. Fomos ao pátio do hospital. Vicente não aceitou fotografar em um primeiro momento. Patrícia fez algumas fotos e passou a câmera para Alex que fotografou, principalmente, Patrícia. Combinamos que, se algum paciente ou morador do hospital fosse fotografado, as imagens teriam que ser posteriormente apagadas, por recomendação do Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital, que não permitia a veiculação de imagens dos usuários. Mesmo assim, Patrícia quis fotografar alguns pacientes, sendo que a fotografia foi posteriormente apagada. Após alguns minutos, Vicente pegou a câmera e produziu uma foto, onde aparecia o rosto de Rafael muito de perto.

No quinto encontro, levamos para a oficina a máscara: uma espécie de molde retangular feito de papel cartaz. Como mencionado anteriormente, isto tinha como objetivo auxiliar num exercício do olhar, onde os jovens teriam que escolher imagens das revistas com que vinham trabalhando e recortá-las através do molde oferecido. Eles começaram a folhar as revistas. Patrícia recortou uma mulher. Fez um enquadramento diferente do da foto, deixando a mulher no canto esquerdo e cortando parte do corpo dela. Vicente recortou um *cartoon* do Mick Jagger gritando. Havia outras coisas na imagem, mas ele recortou apenas o cantor. Anderson recortou uma mulher. Vicente chegou a um peixe que ocupava duas páginas da revista. Era um impasse. Ele disse que gostaria de recortar o peixe, que era bem maior do que o molde. Perguntamos como ele faria e ele disse que não daria para fazer nada. Perguntamos tinha que aparecer o peixe inteiro, e ele disse que só um

pedaço não tinha graça. Perguntamos, então, o que eles fariam se tivessem que recortar aquele peixe com um retângulo daquele tamanho. Cada um mostrou como recortaria. Todos mostraram a cara do peixe. Perguntamos por que eles haviam escolhido aquele recorte. Patrícia respondeu que achava legal o rosto do peixe porque era assustador. Nosso objetivo com a “máscara” era de que eles pudessem se sentir sujeitos de uma escolha, no momento em que definiam um recorte em relação a um “todo”. O recorte escolhido seria o que as outras pessoas, aquelas que estão longe do “todo” veriam, por uma definição de limites da qual eles eram os responsáveis. Além disso, a necessidade de fazer escolhas em imagens tem como objetivo o exercício do olhar fotográfico. Após este momento descemos para o pátio para fotografar livremente novamente. Eles quiseram sair do hospital e ir até uma escola que eles conheciam. Apenas Patrícia produziu algumas fotos.

No sexto encontro colocamos a proposta fotográfica a partir da questão *o que é o CIAPS?* Começamos perguntando o que eles achavam de ter um assunto para fotografar. Patrícia disse que achava melhor. Vicente estava quieto. Ale ainda não havia chegado. Depois pedimos para eles falarem um pouco daquele lugar (CIAPS). Patrícia falou do seu irmão, que estava em tratamento ali e Vicente falou dos lugares do hospital, das pessoas e disse que freqüentava o lugar desde os sete anos de idade, quando teve a primeira de suas dezesseis internações. Solicitamos, então, que eles pegassem a câmera e mostrassem, somente através de fotos, o que consideravam ser o CIAPS. Dissemos que eles poderiam fotografar a partir do lugar que achassem mais conveniente (interior do CIAPS, interior do HPSP ou da rua). Eles escolheram descer para o pátio do hospital. Alex chegou e explicamos o que seria feito. Logo que chegamos ao pátio, Vicente teve uma idéia para fotografar, mas

hesitou por não saber o que falar depois. Dissemos que ele não precisaria falar nada. Então ele fotografou (FOTOGRAFIA 6).

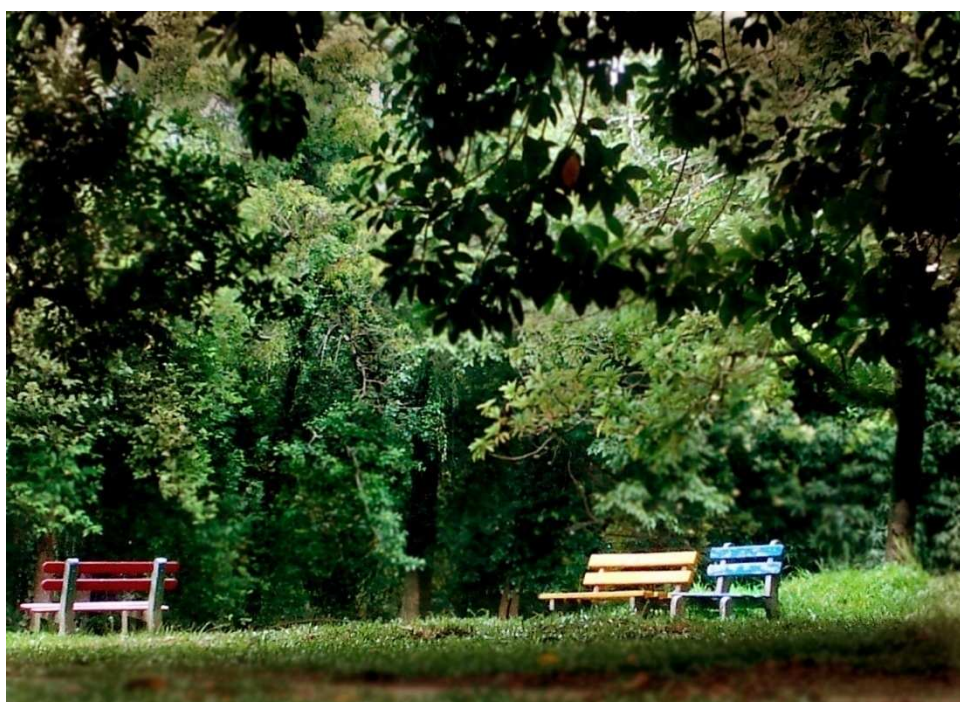


FOTOGRAFIA 6: *Vicente - o que é o CIAPS*

Seguimos caminho até que Vicente pareceu “encontrar” outra foto. Ele nos chamou e mostrou uma paisagem, parecendo pedir permissão. Nós reforçamos que ele não precisaria falar nada e que poderia tirar as fotos que quisesse, que achasse que diziam algo sobre “o que é o CIAPS”. Lembramos de que não existe uma resposta “certa” ou “errada”. Mas Vicente ficou receoso. Sua história com as práticas no local é longa. No HPSP, ele recebeu um diagnóstico de retardo moderado e teve que largar a escola. Além disso, no período das oficinas, recebeu a “notícia” de seu médico de que ele tinha a mesma doença que sua tia – que era moradora do São Pedro há muitos anos – mas que tal doença ainda não havia se manifestado. Tentamos encorajá-lo a fotografar, mas ele disse que não queria e pediu a Alex que fotografasse por ele. Nós perguntamos, então, o que ele gostaria de fotografar

especificamente e ele mostrou uma árvore enorme. Disse que a fotografaria porque ela tinha mais de cem anos.

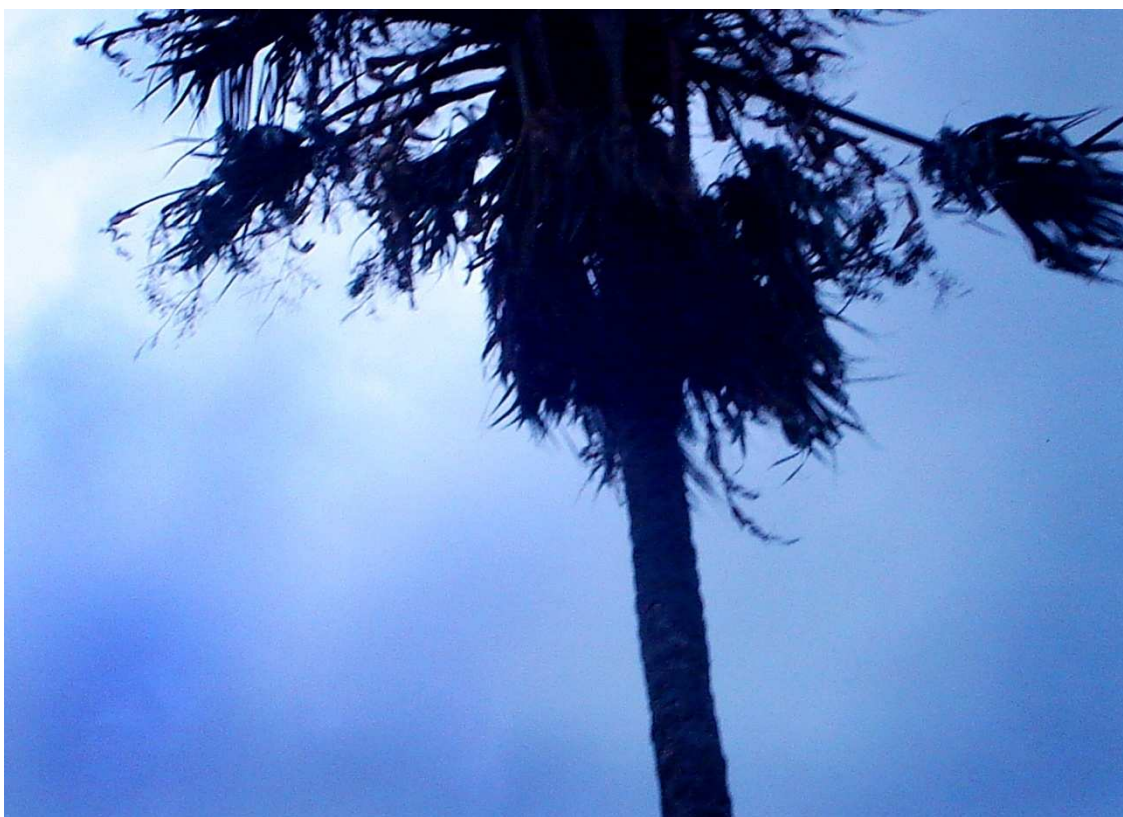
Após algumas tentativas frustradas de que ele fotografasse, seguimos caminho. Logo em seguida Patrícia fotografou uma paciente. Lembramos que eles teriam que apagar as fotos dos pacientes posteriormente. Então ela já apagou, dizendo que tinha fotografado porque estava com uma idéia para tentar expressar o que pensava do lugar. Disse que antes ela pensava que o HPSP era um hospício e só. Mas hoje via que o hospital tinha outras coisas também, que poderiam ser legais, como a oficina de fotografia e atendimento psicológico. A terceira imagem sua buscou expressar estas “outras coisas” (FOTOGRAFIA 7).



FOTOGRAFIA 7: *Patrícia - o que é o CIAPS?*

Após isto Patrícia fotografa uma flor vermelha no meio das árvores e entrega a câmera, considerando já ter “dito” o que queria.

Alex pega a câmera e fotografa alguns funcionários do hospital, dizendo que são seus amigos. Conversa um pouco com as pessoas que fotografou. Vicente diz que quer mostrar para Rafael um lugar onde os homens trabalham e colam fotos de mulheres nuas na parede. Ele parece ser o nosso guia pelo hospital. Desde sempre é ele que desenha o nosso trajeto e acabamos conhecendo muitos lugares escondidos do hospital nestas caminhadas. Ao sairmos na direção do local onde haveria as fotos de mulheres nuas, Alex deixa que a gente caminhe na frente e produz uma espécie de narrativa fotográfica composta por várias imagens nossas durante a oficina⁷. Além destas, Alex produz outras imagens (FOTOGRAFIA 8)



FOTOGRAFIA 8: *Alex - o que é o CIAPS?*

Alex ainda produziu algumas fotos de Vicente e Rafael espiando o local que Vicente queria mostrar. Depois de alguns minutos começou a se armar um temporal

⁷ Estas fotografias não podem ser apresentadas, pois nela aparecem jovens usuários do serviço.

e voltamos para o CIAPS. Olhamos as fotos no computador, nomeamos os arquivos com as imagens e fizemos uma pasta para cada um deles. Combinamos que haveria uma exposição com as fotografias e que, no próximo encontro eles escolheriam as imagens que seriam expostas.

No encontro seguinte Alex não compareceu. Ao olhar as imagens, Vicente discordou em relação à autoria que havia sido atribuída. Disse que uma foto que estava com o nome dele havia sido produzida por Alex e uma foto que estava com o nome de Alex, havia sido produzida por ele. Apesar de termos feito a nomeação das fotos juntos, dissemos que esperaríamos Alex para resolver isto. Neste encontro também combinamos que as fotos escolhidas seriam ampliadas e levadas para que eles vissem no encontro seguinte.

No oitavo encontro, então, levamos as fotos ampliadas em tamanho 20x21. Foi muito interessante o momento em que eles pegaram suas fotos no papel. Este encontro foi realizado na mesma sala onde ocorreram os encontros iniciais, nos quais eles traziam imagens de casa, ou recortavam de revistas. Mas desta vez as imagens haviam sido produzidas por eles. Ao olhar as fotos, Vicente falou outra vez da troca dos nomes. Mas Alex não havia comparecido novamente. Combinamos então que trocaríamos os nomes, conforme Vicente estava dizendo, se ele lembrava que era mesmo da forma como dizia. Ao final do encontro, entregamos a eles as primeiras imagens que eles recortaram as revistas, que havíamos guardado. Além disso, combinamos que o dia da abertura da exposição seria avisado pelo telefone.

8.2 Oficina com a equipe fixa, os estagiários e os pesquisadores

A oficina com os membros da equipe foi realizada em dois encontros que faziam parte de um curso de extensão realizado em conjunto com a UFRGS e o CIAPS/HPSP. Tendo em vista que já estávamos trabalhando há algum tempo com oficinas de fotografia, tanto no projeto piloto, quanto em uma pesquisa anterior (Diehl, 2007), constatamos a necessidade de explicarmos o motivo destas oficinas, assim como suas potencialidades. Começamos, então, por uma apresentação do trabalho de dissertação (Diehl, 2007) que foi resultado dos trabalhos anteriores. Nesta apresentação, o autor da dissertação falou da questão das posições de produção de saber legitimadas na instituição e da possibilidade de torção nestas posições através da entrega da câmera. Após isto, explicamos como estavam sendo encaminhadas as novas oficinas. Colocamos para eles algumas problematizações sobre a fotografia, da mesma forma como colocamos para os jovens, porém mais resumidamente, em função do tempo.

No segundo encontro fizemos a mesma proposta que estávamos fazendo aos jovens, para os membros da equipe: mostrem, somente através de imagens, o que vocês consideram ser o CIAPS. Como eram muitos sujeitos e poucas câmeras, o trabalho foi feito em grupos, onde cada grupo de três a cinco pessoas produziu cinco fotografias tentando responder à pergunta. As fotografias eram pensadas coletivamente. Apesar do número de pessoas que participou desta atividade ter sido considerável, não havia muitos membros efetivos da equipe do CIAPS. A maioria dos sujeitos era composta por estagiários de psicologia e membros do projeto Oficinando em Rede. Após a produção de fotografias, as imagens foram passadas para o computador e expostas pelo projetor para que todos os grupos pudessem

compartilhar suas imagens. A maioria delas tinha grades, janelas e pedaços deteriorados do prédio antigo do Hospital. Uma das fotografias que gerou discussão foi a imagem abaixo (FOTOGRAFIA 9)



FOTOGRAFIA 9: *Produção coletiva – equipe o que é o CIAPS?*

Na discussão realizada após a exposição das fotos no projetor, apareceu o fato o CIAPS ser um local dividido em suas posições em relação ao tratamento do sofrimento psíquico e por esta razão estava sendo expresso através de uma árvore viva e uma árvore morta. Segundo os membros do grupo, a árvore morta seria uma indicação das práticas manicomiais no Hospital, enquanto a árvore viva estaria apontando pra possíveis mudanças. A mesma questão apareceu em uma fotografia de um musgo nascendo no concreto do prédio mais antigo da Instituição.

8.3 Reuniões com o Comitê de Ética em Pesquisa do HPSP

Para a negociação das modalidades de oficina seguintes, foi necessário um novo encaminhamento ao Comitê de Ética em Pesquisa do HPSP. O relato da reunião de alguns membros do projeto Inteligência Coletiva – que propunha a realização de uma oficina com a equipe fixa para a construção de uma página do CIAPS e também as novas oficinas de fotografia – com os membros do Comitê está relatada abaixo.

Estavam presentes na reunião três membros do projeto Inteligência Coletiva (Rosemarie Tschiedel, Grace Tanikado e Vanessa Maurenre) dois membros do CIAPS (psicóloga, assistente social e educador físico) e quatro membros do Comitê de Ética em Pesquisa (psicóloga, educador físico e duas assistentes sociais). O projeto foi o primeiro ponto da pauta. O educador físico do CIAPS começa contando o que é o Oficinando em Rede e fala sobre o novo projeto, Inteligência Coletiva. Ele comenta que nas oficinas de informática do Oficinando em Rede, os jovens publicavam suas produções em um *blog*, mas que tal *blog* não estava vinculado ao CIAPS ou ao HPSP. E que a nova idéia seria vincular este *blog* à página do CIAPS (que seria confeccionada pela equipe). Ele coloca nossas dúvidas sobre a identificação dos jovens. Rosemarie fala da importância da autoria no nosso trabalho, ou seja, que consideramos importante para os jovens que eles possam assinar as suas produções.

A psicóloga do Comitê de Ética pergunta como funciona o *blog*: se os jovens podem acessar de fora e colocar postagens sob as quais não se teria controle. O grupo do Comitê entra em consenso na posição de que não é interessante para os

jovens que seus nomes apareçam vinculados ao CIAPS. A justificativa é que eles teriam feito as produções em um momento em que estavam doentes e depois poderiam não concordar mais com o que fizeram ou, até mesmo, nem querer mais ver o que fizeram ou querer mais ter mais responsabilidade sobre aquilo. O educador físico do Comitê pergunta se queremos esta vinculação à página do CIAPS para que outros alunos que não estão ali façam um acompanhamento dos casos.

Nós explicamos que não, que valorizamos o fato das produções serem deles e que isso pode fazer parte do plano terapêutico. Que assim como nós, quando escrevemos um livro ou um artigo, queremos colocar o nosso nome, eles também podem querer. E que isso é ver neles algo além da doença. Eles falam que entendem a nossa posição e que, assim como nós, querem o bem dos jovens. Mas que não querem que eles fiquem estigmatizados como ex-internados do São Pedro, pois este estigma é muito forte. A assistente social do Comitê diz: *“- vocês, se um dia fossem internados, vocês gostariam de ser identificados como internados no São Pedro? Eu não gostaria!”*

A psicóloga comenta que o estigma é muito forte, mesmo em meios onde as pessoas são “esclarecidas”. Conta que na escola da sua filha foi proposto que os alunos fizessem um trabalho voluntário e a filha dela colocou o São Pedro à disposição, mas as mães das colegas não as deixaram entrar lá. Todos os demais concordaram de que não seria interessante para as crianças ficarem vinculadas ao HPSP.

Perguntamos sobre a possibilidade dos jovens aparecerem nas fotos, dado que costuma ser do interesse dos adolescentes fotografarem uns aos outros. Isto

parece um ponto indiscutível para o Comitê de Ética em Pesquisa. A resposta foi negativa. Eles afirmam que não pode circular fora do Hospital nenhuma foto onde aparecem pacientes ou moradores do São Pedro. Quanto à possibilidade de anexar os nomes dos autores das imagens a elas, eles também discordam, voltando para o argumento anterior sobre o *blog*. A assistente social reitera: *“imagina se um deles, quando adulto, se candidata para prefeito⁸ e descobrem uma foto dele de quando estava internado no São Pedro?”*

A psicóloga sugere que eles coloquem pseudônimos. Nós achamos a idéia interessante. Todos dizem que querem o bem dos jovens e podemos pensar nisso juntos. Rosemarie diz que naquele momento queríamos abrir a discussão apenas e que voltaríamos outro dia. O educador físico sugere que nós escrevamos o que pretendemos fazer e re-encaminhemos o projeto para o Comitê por escrito para que seja analisado.

Após esta reunião, discutimos as questões abordadas com os demais membros do projeto *Oficinando em Rede* e do CIAPS e concluímos que os pontos abordados eram muito importantes e de muita complexidade. Decidimos fazer uma nova proposição ao Comitê de Ética, na qual resguardaríamos a identidade dos jovens quanto à sua vinculação ao São Pedro. A idéia dos pseudônimos foi adotada e aplicada a todos os autores das fotografias produzidas em oficina. Colocamos a questão para cada um deles.

Segue o novo documento enviado ao Comitê de Ética:

⁸ Havia tido eleições para prefeito no dia anterior em Porto Alegre.

Ao Comitê de Ética em Pesquisa – Hospital Psiquiátrico São Pedro

Após reunião de representantes dos projetos de pesquisa e extensão *Oficinando em Rede e Oficinando em Rede: Exercícios de Inteligência Coletiva* com o Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Psiquiátrico São Pedro, fez-se necessária a redação deste adendo, a fim de melhor especificar e justificar algumas atividades que pretendem ser realizadas no Centro Integrado de Atenção Psicossocial (CIAPS).

O projeto *Oficinando em Rede*, elaborado por profissionais do Centro Integrado de Atenção Psicossocial e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aprovado pelo Comitê de Ética em 2005, com início das atividades no mesmo ano, vem buscando construir novas redes de convivência e produção de conhecimento para os jovens usuários dos serviços de internação e ambulatório através de oficinas de informática, escrita e fotografia. Tais oficinas são sempre mediadas, no mínimo, por doisicineiros, sendo um da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e outro da equipe técnica do CIAPS.

Nas oficinas de informática são realizadas produções em programas editores de texto e algumas vezes são utilizados recursos da internet, onde os jovens fazem buscas por assuntos de seu interesse ou escrevem no *blog* coletivo mantido online pelosicineiros. Neste *blog* não há nenhum tipo de identificação do local onde os jovens se encontram ou de sua situação de vida. A ferramenta de *blog* é muito utilizada por adolescentes em nosso tempo e abre novos campos de relações e

produção de conhecimento (VIANA, 2008). Sendo assim, realizar atividades que possibilitem novas redes e fortaleçam os laços já estabelecidos pode ser algo muito potente para a recuperação de jovens que se encontram em uma situação onde as relações sociais estão enfraquecidas.

As oficinas de fotografia são outra atividade prevista no projeto *Oficinando em Rede*. Entre outras coisas, elas buscam dar destaque às formas como estes jovens percebem o mundo. Pensamos que as imagens por eles produzidas podem ter repercussões em diferentes coletivos. A experiência de tornar-se autor remete à possibilidade do sujeito se responsabilizar em relação às próprias produções. De acordo com pesquisas recentes (VIANA, 2008) tal posicionamento pode ser considerado um facilitador do processo terapêutico na medida em que o sujeito pode perceber a si mesmo como um ser ativo em uma coletividade e não apenas como um doente.

Tendo em vista a importância desta tomada de uma posição de autoria frente às próprias produções por parte dos jovens do CIAPS, foi levada à discussão a proposta de que os jovens pudessem assinar suas postagens e fotos, com os nomes próprios. Entretanto, o Comitê de Ética em Pesquisa trouxe uma questão muito importante, que diz respeito aos prejuízos que o registro de uma relação dos jovens com o HPSP pode trazer para a vida deles após a alta. Este prejuízo viria em função da estigmatização que recai sobre HPSP, em específico, e sobre hospitais psiquiátricos em geral. Considerando que o interesse comum - tanto do Comitê de Ética, quanto dos membros do *Oficinando em Rede* - é o bem dos jovens, formulamos uma nova proposta, que pode ser capaz de abarcar tanto a

potencialidade ligada à tomada de uma posição de autoria pelos jovens, quanto às medidas de proteção que devem apagar as relações dos jovens com a instituição.

A nova proposta foi inicialmente sugerida por uma das representantes do Comitê de Ética e consiste na criação de pseudônimos para si mesmos pelos próprios jovens e assinatura das postagens e fotos com tal pseudônimo quando as produções estiverem vinculadas ao nome do HPSP ou ao CIAPS (ou ao fato deles estarem em internação psiquiátrica). Em função da conclusão de que não é interessante para os jovens serem identificados como internos ou ex-internos do HPSP, também iremos apagar todas as fotografias que forem tomadas de pacientes no local. Por outro lado, no caso de que as produções não estejam vinculadas nem ao nome do HPSP, nem ao CIAPS, acreditamos que possa ser interessante divulgar o nome dos jovens como autores. Neste caso, as produções seriam explicadas como: “realizadas em oficinas com jovens de tal idade”, por exemplo.

Esta pode ser uma solução momentânea para a situação. Entretanto, consideramos importante que a questão da estigmatização do Hospital seja pensada, e este é um retorno que podemos dar à instituição a partir de nossa experiência. A divulgação das atividades que hoje se realizam no CIAPS, as mudanças que foram conquistadas pelo serviço no sentido de promover um tratamento cada vez melhor aos jovens - mudanças que não se observam somente no CIAPS, mas em diversos outros âmbitos do Hospital - devem poder aparecer para fazer um contraponto ao preconceito mencionado, do qual padecem não apenas os pacientes, mas também trabalhadores do local, que buscam constantemente fazer do HPSP um lugar melhor. O caminho para isto talvez não seja, realmente, neste momento, ligar nomes próprios dos jovens ao HPSP, mas

pensar em estratégias de desconstrução do estigma e das práticas que o fortalecem. E para isto estaremos disponíveis sempre que houver um interesse.

Projeto Oficinando em Rede

Projeto Oficinando em Rede: Exercícios de Inteligência Coletiva

8.4 Oficinas com a equipe de enfermagem

Como mencionado anteriormente, as oficinas com a equipe de enfermagem foram realizadas individualmente. Estes trabalhadores, e especialmente os auxiliares de enfermagem, são as pessoas que passam mais tempo com os pacientes. Além disso, muitos deles possuem empregos em outros locais também, o que tornou muito difícil a negociação de um horário para realizar a oficina em grupo. No primeiro encontro, realizávamos as atividades relativas ao item 1, 2 e 3. Para isto, eram levados livros de fotografia. E a conversa sobre imagem surgia a partir dos comentários dos sujeitos. Ao todo, foram cinco profissionais da área que participaram: Lilica (auxiliar de enfermagem), Ever (auxiliar de enfermagem), Joãozinho (estagiário de enfermagem), Ju (auxiliar de enfermagem e Ariam (residente de enfermagem)². Os relatos serão trazidos de forma individual, ordenados do primeiro ao terceiro encontro.

Ju - auxiliar de enfermagem infantil

Após a oficina de página com a equipe, realizada pelo projeto Inteligência Coletiva, Débora me leva até o refeitório onde estão as crianças e os auxiliares de enfermagem. Falo com Ever e Ju, que se mostram interessados em participar das oficinas. Por não estarem de plantão naquele dia, as outras duas auxiliares de enfermagem da unidade infantil serão convidadas no dia seguinte. Ju e Ever se mostram interessados. Ju é uma senhora de meia idade que trabalha no CIAPS como auxiliar de enfermagem há oito anos.

Primeiro encontro. Ju pede que eu aguarde um pouco, pois está ocupada. Após fazer a baixa de uma menina, nós nos dirigimos ao refeitório, onde converso com ela sobre a proposta. Levo uma revista e um livro de fotografia. Digo que a idéia é mostrar como as pessoas que estão no CIAPS percebem o local, o que elas vêem ali. Digo que já foi realizada a mesma oficina com outros membros da equipe e como com os jovens. Ela olha o livro de fotos interessada. Nas fotos de bebês diz que já trabalhou por muito tempo na maternidade. Conversamos um pouco sobre reinternações, sobre os motivos dos jovens estarem ali. Ela diz que têm muitos internados por droga, inclusive na unidade infantil. Diz gostar muito de trabalhar no CIAPS e com criança em geral.

Segue olhando o livro. Pergunto se ela pensa que a foto é de quem tira ou de quem aparece. Ela diz que acha que é de quem tira. Sugiro que ela tente tirar algumas fotos. Ela fica bastante receosa em utilizar a câmera, mas produz três fotos. Comento com ela que os jovens irão utilizar pseudônimos, pois não podem se identificar, por uma norma do Comitê de Ética. Pergunto se ela sabe por quê. Ela

pensa, tenta algumas respostas e diz que não sabe. Explico para ela o que disseram na reunião e digo que a alternativa que encontramos foi que todos os sujeitos iriam ter um pseudônimo.

Segundo encontro. Coloco a proposta para Ju: mostre, somente através de fotos, como você percebe o CIAPS. Ju diz que acha que não sabe, que não vai conseguir. Eu a encorajo, digo que o modo como ela vê o lugar é importante e que ela pode mostrar isso com fotos da maneira que ela achar melhor, pois não existe uma forma correta. Ela pega a câmera e começa a fotografar. Vai até o quarto das crianças, depois fotografa pelo corredor do CIAPS, pela sala da equipe, laboratório de informática e refeitório. Também fotografa a sala das crianças. Diz que o laboratório é onde eles gostam de ficar. Combino o próximo encontro com ela, no qual iremos ver as fotos juntas e ela irá escolher de uma a três imagens para a exposição. Mesmo eu não tendo dito que ela teria ou não teria que falar das fotos, ela diz que irá pensar no que irá falar.

Terceiro Encontro. Mostro as fotos para Ju. As crianças olham junto. Ela não fala sobre as fotos, mas escolhe seu pseudônimo (Ju) e uma imagem para a exposição. A imagem escolhida é da sala das crianças (FOTOGRAFIA 10). Este é o local onde ela passa a maior parte do tempo. É também onde as crianças ficam quando não estão em nenhuma outra atividade, o que também é a maior parte do tempo. Coincidentemente, no momento em que ela fotografou, a sala estava vazia. Por esta razão, a imagem pode ser exposta. Ela não faz nenhum comentário sobre porque fez esta escolha.



FOTOGRAFIA 10: *Ju- como você percebe o CIAPS?*

Lilica - auxiliar de enfermagem infantil

Chego à unidade infantil do CIAPS para o primeiro dia da oficina com Ju e encontro Lilica trabalhando. Comento com ela sobre a oficina que estou fazendo. Ela diz estar interessada, mas não poder naquele momento. Pede para ser depois do lanche das crianças.

Primeiro encontro. Depois do lanche Lilica diz que pode participar. Sentamos na sala da unidade infantil e ela começa a olhar o livro de fotos. Diz gostar muito de fotos e comenta que queria aprender a fotografar melhor. Eu digo que posso dar

dicas. Falo que se deve escolher bem o enquadramento, imaginando como a foto irá ficar depois. Também comento que se o que se busca é mostrar um determinado objeto o fotógrafo pode se aproximar dele ou utilizar o *zoom*, mas que não existem regras para fotografar. Explico que se pode brincar com a câmera à vontade como, por exemplo, fotografar em diagonal, sem foco, etc. E que sempre pode ficar interessante.

Lilica diz que trabalha muito: seis horas em outro hospital e seis no CIAPS todos os dias, inclusive nos fins de semana. Diz gostar do seu trabalho. Conversa comigo enquanto dá atenção para as crianças. Folheia o livro com atenção. Eu pergunto de quem ela acha que é a foto: de quem tira ou de quem aparece. Ela diz que acha que é de quem tira. Explico para ela que estou interessada naquilo que ela percebe no CIAPS, aquilo que ela vê por estar tanto tempo ali e tão próxima das crianças. Digo que vou pedir que ela fotografe como ela vê o CIAPS. Solicito que ela experimente a câmera um pouco. Ela tenta fotografar um cartaz de longe. Depois se levanta, vai até o cartaz e demora bastante em frente a ele. Então me mostra a foto, que mantém no seu enquadramento somente o cartaz. Isto permite que as frases escritas nele sejam lidas. É um cartaz religioso.

Segundo encontro. Quando chego no dia combinado para o segundo encontro ela me diz que falou com a estagiária nova que está trabalhando com oficinas e perguntou se ela aceitava participar da minha pesquisa e ela disse que sim. Perguntou-me, então, se a estagiária poderia continuar a oficina no lugar dela. Eu disse que até poderia fazer a oficina com a estagiária, mas que, neste momento, ela estava sendo direcionada aos auxiliares de enfermagem. Ela concordou e me pediu que eu voltasse dali a uma semana. No novo dia agendado, eu chego e descubro que Lilica está em licença saúde.

Uma semana depois eu retorno para fazer a oficina com Ju e encontro Lilica. Pergunto se ela ainda gostaria de participar da oficina e ela diz que não sabe. Eu pergunto por que ela não sabe, e ela responde que não saberá falar das fotos depois. Em nenhum momento eu havia dito que ela teria que falar. Reitero que o importante da oficina é que ela mostre, através de fotos, como ela percebe aquele espaço. E que se não quiser falar das fotos, não tem nenhum problema. Explico novamente o motivo do trabalho. Digo que vou fazer a mesma proposta para vários sujeitos, para tentar entender a experiência que cada um tem em relação ao que se faz ali. Digo que, por passar muito tempo ali, ela deve ter uma opinião muito própria a respeito ao cotidiano do local. Ela diz que vai terminar de pentear o cabelo de uma menina enquanto pensa.

Após terminar ela pede a máquina e sai a fotografar. Lilica é muito cuidadosa com o enquadramento. Escolhe muito bem o que quer fotografar. Uma das fotos ela levou quase dez minutos para tirar. Ela ri dela mesma. Da sua demora. Eu fico na sala de estar das crianças enquanto ela fotografa, para que ela faça no tempo que precisar e como quiser. Combino de voltar no dia seguinte para o terceiro encontro.

Terceiro encontro. Levo o laptop para mostrar as fotos. Lilica olha as quatro fotos que tirou com muita atenção Diz que gostou da foto1 (FOTOGRAFIA 11) e da foto3 (FOTOGRAFIA 12) e que as duas mostraram o que ela queria.



FOTOGRAFIA 11: *Lilica (foto2) – como você percebe o CIAPS?*

Ela repara na cortina de dálmatas e no lençol rasgado. Coincidentemente o “dono” da cama estava ao lado dela também olhando as fotos e disse “minha cama!!!”. Ela disse que sim, que era a cama dele. Lilica diz pensar que as duas fotos mostram o que ela pensa, pois uma mostra as dificuldades (FOTOGRAFIA 11) e a outra mostra o que se busca (FOTOGRAFIA 12). De acordo com ela, esta última (FOTOGRAFIA 12) seria o “ideal do CIAPS”



FOTOGRAFIA 12: *Lilica (foto3) – como você percebe o CIAPS?*

Ever - Auxiliar de Enfermagem

Ever é auxiliar de enfermagem há um ano e meio no CIAPS. Falo com ele, junto com Ju, no primeiro dia que Débora nos apresentou. Ele parece muito interessado na oficina. Porém começo as oficinas com os outros auxiliares nos dias em que ele está de folga, sem saber. Outro dia o encontro novamente e lhe pergunto se ele ainda quer participar e ele diz que sim. É o dia em que estou fazendo o

segundo encontro com Lilica e Ju e ele pergunta se pode pular o primeiro e já fotografar.

Primeiro encontro: Levo o livro Reflex do Vik Muniz. Ele olha atentamente. Diz gostar mais de fotos antigas. Depois corrige dizendo que gosta das fotos que mostram coisas do passado, mas elas podem ser novas, coloridas. Mostra como exemplo uma foto de um museu. Pergunto para ele de quem ele acha que é uma foto (se de quem aparece na foto ou de quem a tira). Ele responde: *“De nenhum dos dois. A foto é de quem olha. Quem olha é que vai sentir alguma coisa. Em segundo lugar é de quem tira, pois quem tira vai expressar um sentimento. E quem aparece não é nada, é só alguém que fica ali, parado.”* Eu lhe digo que ele está falando de algo interessante e lhe pergunto se estas coisas que as pessoas sentem podem ser diferentes, e ele diz que sim. Pergunto-lhe, também, se o fotógrafo sempre consegue se expressar através das fotos e ele fala: *“Não. Nem sempre ele consegue se expressar exatamente como quer e nem sempre ele quer expressar algo. Por exemplo, um fotógrafo de festas, aniversários, quer apenas registrar um momento. A pessoa que olhar a foto depois é que irá pensar ou sentir algo. Em outros momentos o fotógrafo pode ter uma intenção, pode querer expressar algo, como um sentimento. Mas também pode não conseguir.”*

Explico como foram as oficinas com os jovens: a questão da máscara, o porquê de eu levar o livro do Vik Muniz, a questão das fotos publicitárias, etc. Explico para ele novamente a proposta do trabalho. Que quero saber sobre as diferentes experiências das pessoas em relação ao CIAPS. Explico que eles, sendo as pessoas que passam mais tempo ali, devem ter muitas coisas a expressar. Digo que o convite que faço é que eles mostrem, somente através de fotos, como vêm o

CIAPS. Ele diz que acha legal. Como estou com a câmera e está um dia tranquilo, proponho que façamos já o segundo encontro.

Segundo encontro: Mostro algumas opções da câmera para Ever. Como ele já está familiarizado com fotografia, mostro mais recursos como a possibilidade de trocar de automático para manual a programação. Ele sai com a câmera e volta com as fotos. Ele prepara as fotos com objetos do lugar, para expressar o que quer. Sai da sala e retorna, vai até os quartos e até o banheiro. É muito minucioso. Em certo momento, Lilica tira da mesa as coisas que ele arrumou para fotografar sem saber disso, e um dos meninos, que estava jogando com os outros, diz: *“isso é pra foto do Ever, tia Lili”*. Então ela deixa. Os meninos olham as fotos no computador, interessam-se pela máquina e também pelos livros de foto. No outro dia, enquanto eu fazia o segundo encontro com a Lilica, um deles que estava de cama e quase não conseguia abrir a boca para ser examinado, levanta a cabeça e diz: *“tia, eu quero tirar foto”*.

Terceiro encontro: Levo o livro *Humanity* para Ever, como havíamos combinado. Ele olha. Está um dia muito quente e as crianças requerem muito a atenção dele. Elas estão brigando. Ele diz que é do tipo de fotografias que tem no livro que ele gosta. Diz ter gostado muito do livro, mais do que do outro, de Vik Muniz. Depois eu lhe mostro suas fotografias. Sobre a foto1 ele diz que não saiu como ele gostaria que tivesse saído. Que ele queria mostrar movimento na janela com grades. Sobre a foto2 (FOTOGRAFIA 13) ele diz ter gostado muito, achado muito legal e que conseguiu mostrar o que ele queria.



FOTOGRAFIA 13: *Ever (foto2) – como você percebe o CIAPS?*

Sobre a foto3, ele diz não ter gostado. Inclusive, quando ele fotografou, pediu que eu a apagasse em seguida. Nesta foto ele havia me perguntado se eu me importava de aparecer como modelo da imagem. Da foto4 (FOTOGRAFIA 14), na qual ele também me pediu que eu aparecesse, diz ter conseguido o resultado que havia planejado na foto3, que era mostrar o ponto de visão de uma criança, ou seja, olhar um adulto de baixo pra cima, com um nível em uma altura bem mais baixa. Sobre a foto5 (FOTOGRAFIA 15), ele disse que queria mostrar os elementos que fazem parte da vida das crianças ali.



FOTOGRAFIA 14: *Ever (foto4) - como você percebe o CIAPS?*



FOTOGRAFIA 15: *Ever (foto5) - como você percebe o CIAPS?*

“O tênis, mostrando a vontade de ir pra rua; o urso de pelúcia, mostrando a possibilidade de brincar e o cigarro, mostrando a possibilidade das drogas”, diz. Neste momento as crianças, que estavam agitadas, aproximam-se para ver o que estamos fazendo e ficam olhando a foto. Um deles diz: “meu tênis!! É o meu tênis aqui!”. Ever diz que gostou desta foto e que quer que ela vá para a exposição.

Nas fotos 6, 7 (FOTOGRAFIA 16) e 8, Ever diz ter querido mostrar a água e a questão da purificação, que as crianças vem ali para “se purificar do que passam fora”.



FOTOGRAFIA 16: Ever (foto7) – como você percebe o CIAPS?

Antes deste encontro, levo o termo de consentimento, o qual Ever lê com muita atenção e assina. Depois ele vai levar as crianças para jantar e Lilica fica assinando o termo dela. Eu vou até a internação adolescente procurar Tatiane (estou

com o adendo para o Comitê de Ética) e Lilica me dá a chave dizendo que eu precisarei sair, e que depois devo colocá-la na gaveta.

Joãozinho - estagiário de enfermagem e Ariam (residente de enfermagem)

Olga me apresentou para a equipe de enfermagem adolescente. No dia em que isto aconteceu estavam: Maria Rosário (auxiliar de enfermagem há vinte anos), Joãozinho (estagiário de enfermagem há um ano), Ariam (residente de enfermagem há três dias) e outra moça (auxiliar de enfermagem). Explico sobre as oficinas de foto e pergunto se eles têm interesse em participar. Maria Rosário diz estar interessada. Mas irá se aposentar na semana seguinte. Fico de passar na próxima segunda feira, mas ela já não estava mais. Joãozinho também se mostra interessado. A outra menina pergunta se é obrigado participar e eu digo que não. Ela diz que então não quer. Ariam pergunta se pode pensar. Eu digo que sim. Começo a mostrar o livro de fotos para Maria Rosário e Joãozinho, e Ariam fica super interessada. Olha o livro e fala das fotos que gosta. Diz que quer participar. Como Joãozinho e Ariam estão com tempo, realizamos o primeiro encontro naquele mesmo dia. Maria do Rosário fica junto, apesar de não ter podido se comprometer com a oficina por estar saindo do CIAPS no dia seguinte.

Primeiro encontro. Joãozinho e Ariam acabam fazendo a oficina em dupla, pois um participa da oficina do outro. Isto acontece nos encontros seguintes também. comentam as fotos do livro, dizendo por que gostam desta ou daquela.

Pedem para usar a câmera. Fotografam-se entre si e também Maria do Rosário, que permaneceu no posto de enfermagem, observando a oficina. Explico como as oficinas vinham sendo realizadas com os jovens e demais membros da equipe. Falo da questão dos pseudônimos e eles parecem entender. Não discutem sobre o assunto muito. Joãozinho é mais calado. Ariam fala bastante e diz gostar muito de trabalhos com fotografia em geral.

Segundo encontro. Espero um pouco por Joãozinho e Ariam na sala de enfermagem. Retomo com eles que a proposta para este dia é que eles fotografem buscando responder à pergunta: como você percebe o CIAPS? Digo que eles poderão fazer isto de dentro do local, do pátio ou da rua. Eles escolhem o pátio. Entretanto, Ariam produz uma fotos na unidade infantil do CIAPS antes de sair. Ariam está trabalhando a três dias no CIAPS, mas há mais de um ano no HPSP. Pergunta se eu conheço o hospital e eu digo que mais ou menos. Ela diz que então irá me mostrar o São Pedro. Ao chegarmos ao pátio ela já sai fotografando. Joãozinho fotografa menos, apenas quando Ariam lhe dá a câmera. Ariam nos convida para caminhar pelo Hospital. Saímos em direção ao prédio histórico. Ariam conta que há um museu neste prédio e também e oficina de criatividade. No caminho, Ariam e Joãozinho tiram algumas fotos do gramado em frente ao prédio histórico. Eles tentam não fotografar os pacientes que caminham pelo pátio.

Neste momento, um guarda se aproxima e nos diz que lhe ligaram do “apoio” para dizer que estávamos fotografando e que ali não é permitido fotografar. Eu digo que faço parte de um projeto que já passou pelo comitê de ética. Ele pergunta o meu nome e eu digo. Ariam e Joãozinho ficam receosos, mas logo seguem fotografando. Caminhamos, então, em direção ao prédio histórico. Ariam tenta nos levar até o Museu, mas este está fechado. No caminho do Museu passamos por

vários corredores antigos, descascados e com infiltrações. Passamos também por um pátio interno, onde eles fotografam (FOTOGRAFIA S 17 e 18).



FOTOGRAFIA 17: *Joãozinho* – como você percebe o CIAPS?



FOTOGRAFIA 18: *Ariam* – como você percebe o CIAPS?

Também fotografam os corredores. É tudo muito escuro. Há portas fechadas com correntes e cadeados. Eu nunca havia estado ali. Ariam conta que há um homem responsável pelo Museu que conta a história do São Pedro e trabalha ali, mas só no turno de manhã (de acordo com o que está escrito em um bilhete na porta). Ambos produzem fotografias neste local (FOTOGRAFIAS 19 e 20).



FOTOGRAFIA 19: *Joãozinho* –
como você percebe o CIAPS?



FOTOGRAFIA 20: *Ariam* –
como você percebe o CIAPS?

Está muito escuro e eles não querem usar o flash, por isso as fotos ficam escuras ou “tremidas”. Saímos pelo mesmo caminho e encontramos janelas que davam para uma antiga sala de exames com aparelhos muito antigos de raios-X. Eles fotografam pela janela, mas a escuridão não permite que se veja muito bem o que tem dentro da sala. Na saída deste prédio, Ariam fotografa o São Pedro e a vista desde a porta deste prédio.

Sáímos em direção à Oficina de Criatividade. Lá, ambos fotografam. Após, vamos para o “Gigantinho”, depois para o “galpão” onde são feitas as festas dos funcionários e residentes. Depois vamos até o Morada São Pedro, passamos pelas unidades de internação masculina e feminina, pela Oficina de Reciclagem, pelo Salão de Beleza e pelo Galpão de Costura. Em todos os locais eles vão fotografando e contando um pouco do funcionamento do Hospital. Vamos voltando para o CIAPS, onde eles têm uma reunião.

Por último, passamos pela unidade de desintoxicação, que Ariam diz ser a melhor do Hospital (mais nova, com mais investimento). Combino com eles de entregar-lhes um CD com as fotos e de consultá-los sobre a autoria, já que tiraram 106 fotos juntos e ficou muito difícil de saber qual foto era de quem. Eles concordam.

Terceiro encontro. Chego ao CIAPS para a oficina no dia combinado com os CDs para entregar a eles. O combinado seria que eles olhariam as fotos para se lembrarem quais fotos eram de quem. Ariam não está e Joãozinho está ocupado. Ele combina outro dia comigo. Entrego os CDs. No dia combinado, resolvo ligar antes para o CIAPS para saber se posso ir. Joãozinho me diz que naquele dia não dará e combina outro dia e hora comigo. No outro dia e hora eu chego com as fotos em um dispositivo móvel. Ariam me diz para esperar um pouco. Vou até o laboratório para ligar os computadores. Depois que eles estão ligados Ariam e Joãozinho chegam. Ariam diz ter que sair e Joãozinho diz ter prova. Ariam propõe me mandar por email as fotos escolhidas para a exposição. Digo que também gostaria de conversar com eles sobre a experiência de fotografar a partir da forma como eles percebem o CIAPS. Ariam pergunta: *“era o CIAPS? Eu fiz do São Pedro”*. Combinamos de nos

corresponder por email. Na saída, Ariam me pergunta se eu fiquei triste. Alguns dias depois Joãozinho me envia o seguinte email:

*“ Escolhi estas fotos pois elas contrastam bem a realidade que notamos nas pessoas quando elas falam do HPSP. Nelas é possível observar algumas imagem sombrias e de até certa forma assustadoras, assim como as pessoas que não conhecem o Hospital tem em mente, devido a histórias que as pessoas contam de como eram tratados os "loucos" no São Pedro. Nestas fotos também escolhi uma que demonstra a beleza do Hospital (em forma de paisagem), e hoje por exemplo comparando com o CIAPS, da uma idéia de esperança, a qual estes adolescentes internos precisam ter para mudar sua situação momentânea de dependência das drogas.segue em anexo as fotos para publicar.
pseudônimo: Joãozinho”.*

Respondo então ao email de Joãozinho, agradecendo a participação e dizendo que estou com seu contato para avisar da exposição. Ariam me envia um email com um anexo do Word. É o texto que segue:

*“A VISÃO DO CENTRO INTEGRADO DE ATENÇÃO PSICOSSOCIAL (CIAPS) –
INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA NO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO
(HPSP)*

O CIAPS é uma Unidade de Internação, porém, a meu ver, funciona como um CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), pois a atenção ao usuário é diferente do que ocorre nas outras unidades de internação do HPSP. O sistema difere na

qualidade e variedade de atividades, tanto atendimentos individuais quanto em grupos (voltado ao paciente e seus familiares), as mais diversas oficinas, importantes para a recuperação, prevenção e tratamento. Além disso, há a preocupação com a continuidade do tratamento pós – alta, havendo então o contato com a rede (saúde/ social/ educacional) disponível, em cada caso, tendo os seus devidos encaminhamentos.

Ariam

Obs.: As fotos foram tiradas mais com a finalidade de se ter uma visão geral de todo o HPSP, pois muitos não o conhecem.”

8.5 Oficina Vigilante: Vig Jorge – vigilante

Ao sair da oficina da página com o Poti, ele pára para falar com Vig Jorge na portaria a respeito de umas imagens que Vig Jorge queria editar no laboratório. Aproveito para perguntar se ele gostaria de participar das oficinas de fotografia e ele diz que *“se é para contribuir com o sistema”* ele está sempre disposto. Pergunta se vai aparecer no Fantástico (entende em um primeiro momento, que vai ser fotografado). Combino um dia com ele para o primeiro encontro.

Primeiro encontro. Levo duas revistas, a máscara, um livro de fotografias e a câmera. Primeiro explico do que se trata a oficina e entrego as revistas para que ele

mostre que tipos de fotografias lhe interessam. Ele mostra fotografias de pessoas e animais. Fala que gostaria de fotografar um passarinho que seguido pousa no muro do CIAPS e pergunta se teria problema que aparecesse a grade (que tem na porta do CIAPS, que dá pra “rua”). Eu digo que não, que a grade está sempre ali. Pergunto de quem ele acha que é uma foto que ele diz gostar (duma tribo). Ele diz: *“não sei, não diz o nome do fotógrafo aqui. Pode ter sido tirada por alguém da tribo mesmo.”* Pergunto se a foto é de quem tira ou de quem aparece e ele diz que é de quem tira, pois a pessoa que é fotografada só faz parte de *“uma coisa, uma cena”* e *“a arte, a arte mesmo, é da pessoa que conseguiu ver aquilo. Se você me fotografasse aqui, vendo a revista, a foto seria sua”*. Ele se interessa muito pela revista e pede emprestada.

Olha o livro de fotografia inteiro e acha muito interessante. Mostra-me, inclusive, fotos da sua família no celular. Pergunta se as pessoas do CIAPS sabem da oficina, se pode fotografar, por exemplo, a sala de espera cheia. Eu digo que não podemos fotografar os pacientes. Ele diz: *“mas eles não são pacientes, não tão internados, são os pais dos pacientes.”* Ele já quer tirar algumas fotos, mas tem que ir almoçar. Vai até o corredor pra almoçar e avista a enfermeira vindo. Prepara a câmera para tirar uma foto dela, mas ela diz: *“só não tira foto de mim que eu não vim produzida”*. E ele diz: *“não, eu posso tirar foto, já está tudo acertado, ela já falou com o pessoal.”*

Coloco para ele a questão dos pseudônimos. Ele diz que não se importa que o nome dele apareça. Explico que apesar da questão ser em relação aos pacientes, achamos mais adequado e justo que todos escolhessem pseudônimos. Ele concorda, pensa um pouco e diz: *“pode ser ‘Vig Jorge’”*. Combinamos o próximo encontro para dali a dois dias

Segundo encontro. No dia em que havíamos combinado, Vig Jorge teve que ficar próximo a admissão porque estavam com problemas e não pode fotografar. Combinamos outro dia então. Ele diz que já teve várias idéias. Chego com a câmera no novo dia combinado. Vig Jorge me repete a idéia que tinha tido no primeiro encontro: fotografar a escada que sobe para o CIAPS. Ele diz que por ali todos sobem. Uns descem bons, outros descem mal, e outros descem piores. Eu pergunto pra ele por quê. Ele diz que é por causa das drogas. Que alguns já sobem pensando em sair e, quando saem, vão para o mesmo lugar de onde vieram, onde voltam a usar drogas. Pergunto a ele se haveria alguma solução para isso. Ele diz que a solução é a pessoa sair do lugar que lhe levou às drogas. Se mudar com toda a família. Pergunto o que nós podemos fazer. Ele não responde. Em algum momento diz que o Estado deve dar estrutura para a pessoa se mudar. Depois ele pega a câmera e testa as suas funções (testa o zoom, liga, desliga, fica bastante tempo escolhendo um enquadramento). Fotografa um aviso com recados. Vig Jorge parece não ter muita técnica com fotografia, mas sabe muito bem o que quer fotografar. Leva tempo escolhendo. Pede-me que eu sente na sala de espera e me fotografa. Depois olha a sua foto e diz: *“à espera de uma solução”*. Depois sai, vai até o pátio e produz outras fotos, sempre com muita atenção. Chega a Kombi com o lanche e ele a fotografa, mas toma muito cuidado para não fotografar o rosto dos motoristas. Mostra cada foto produzida. Volta para a sala de espera e fotografa os cartazes. Quer pegar só o “Porto Alegre” de um deles e diz que quer deixar “borrado”. Tentamos os dois ajustar a máquina pra isso e não conseguimos. A última foto que ele tira do pôster fica um pouco “borrada”, mas ele não parece muito satisfeito. Vai novamente para o corredor e fotografa com a câmera em diagonal. Acha muito divertido. Consegue fazer o “borrado” sem querer. Fotografa um relógio

e as cadeiras da outra sala de espera. Sai novamente para a rua e consegue fotografar um passarinho. “Os meus amiguinhos”, diz. Depois fica muito tempo tentando fotografar outro e não consegue mais. Desiste. Digo que levarei o CD no próximo encontro.

Terceiro Encontro. Chego com um CD com as fotos, mas não consigo abri-lo nos computadores do laboratório. Vig Jorge está entusiasmado, mas não dá certo. Ele fala que quer comprar um computador pra ele. Combinamos outro dia. No outro dia combinado levo meu Laptop. Começamos no próprio local de trabalho dele (a portaria do CIAPS). Ele primeiro olha as fotos. Depois eu pergunto se ele quer falar algo sobre as fotos: como ela chegou até elas, se tem alguma que ele considera que não tem a ver com a proposta, que ele tenha tirado por acaso ou qualquer outro motivo. Ele começa falando da foto1(FOTOGRAFIA 21):



FOTOGRAFIA 21: Vig Jorge (foto1) – como você percebe o CIAPS?

“Esta foto mostra o horário de visitas do CIAPS. Manhã das nove às onze e tarde das quinze às dezessete. É neste horário que se podem fazer as visitas. Aqui eles têm horário pra tudo. Pra acordar, pra tomar café, pra tomar banho, pra dormir, pra tudo. A pessoa que vem visitar tem que entrar neste funcionamento, nesta rotina. Lá fora eles não tem horários, fazem tudo na hora que querem. Aqui eles têm que se reger. Por isso não gostam. Pensam em fugir.”

Depois olha a foto2 (FOTOGRAFIA 22):



FOTOGRAFIA 22: Vig Jorge (foto2) – como você percebe o CIAPS?

“aí está! Nesta foto tu estás pensando: ‘nossa... tanta coisa lá fora, tanta rua e eu aqui nesse lugar’. E tu não estás internada aqui nem tem parente aqui nem nada. Mas nesta hora tu estava pensando isso também. E é assim que eles pensam. Esta foi a foto que eu mais gostei.”

Vig Jorge parece ter compreendido muito bem a proposta. Ele afirma algo sobre mim sem me perguntar, ou seja, usa o referente da foto (eu) para falar de como ele vê o CIAPS. A foto 4 (FOTOGRAFIA 23) também inspirou comentários e questionamentos:



FOTOGRAFIA 23: Vig Jorge (foto4) – como você percebe o CIAPS?

“onde estão as crianças? Porque elas não estão aqui brincando? Porque a quadra está vazia? Porque criança, quando brinca, quando joga, é tudo igual: não tem normal ou anormal. Tu já viu jogar criança normal contra criança anormal? Imagina um juiz apitando piii normais para este time anormais para aquele. Tu acha que elas se separam?”

A foto5 é também da mesma pracinha e ele reforça o pensamento. Após, olha a foto6, onde aparece o alto muro do CIAPS e diz:

“aí está o muro. O muro é seis vezes maior do que eu, mas eu tento pular ele pra fugir.” Eu pergunto por que eles querem fugir. *“Porque eles já entram aqui pensando em droga. E porque aqui eles tem regra pra tudo e lá na rua não. É a mesma coisa que um presídio. Qual é a única coisa que todo o preso sempre pensa? Em fugir. Ao invés dele pensar no crime que ele cometeu, que ele tem que ficar ali pra cumprir a pena... Não. Ele pensa em fugir.”*

Pergunto se ele não pensaria em fugir se estivesse preso. Ele diz que sim.

“Eu acho que eles sempre vão querer fugir. Mas tem algumas coisas que poderiam fazer. Eu mesmo já dei a sugestão várias vezes, mas eu sou só um guarda né, eu não sei de nada. Eu disse pra eles pintarem um grafite lá em cima, uma coisa bem bonita, colorida, mas não tem dinheiro né... Outro negócio são essas coisas de informática que eles fazem aí. Isso é legal, mas eles vêm só de vez em quando né... Tinha que ser sempre isso.”

Sobre a foto7 (FOTOGRAFIA 24), onde aparece a sala de atividades e festas,

Vig Jorge comenta

“aí está a sala onde eles fazem festas, confraternizam, esquecem um pouco que eles estão nesta situação.” Eu chamo a atenção para o fato de que ele aparece na foto também, refletido no espelho. *“Sim, eu também estou ali. E será que eu não sou um deles? No que eu me diferencio deles?”*



FOTOGRAFIA 24: Vig Jorge (foto7) – como você percebe o CIAPS?

Sobre as fotos 8, 9, 10, 11 e 12, Vig Jorge faz comentários menos específicos, como: *“esta ficou fora de foco (foto10)”* Também comenta que algumas não tem nada a ver com o tema e que ele nem sabe por que estão ali. Sobre outras,

simplesmente não comenta. Somente ao olhar a foto 20, onde aparece um relógio,

Vig Jorge fala novamente:

“O tempo. Tu sabe que aqui eles não entram com relógio. Porque o relógio é ruim né? A gente olha a hora e fica pensando... ah... são cinco pras cinco, daqui a pouco acaba o meu trabalho e eu vou embora. E eles olham a hora e ficam pensando que não vão sair dali e no que eles estariam fazendo nesta hora. É ruim.”

Sobre a foto 26, na qual ele obteve êxito em fotografar o passarinho, Vig Jorge comenta: *“Aí está ele. Olha que lindo. Ele é livre. Ele pode vir aqui e ir embora na hora que ele quiser”.*

Após os comentários, Vig Jorge retorna a olhar as fotos, sempre com atenção. Diz que irá deixar que eu escolha as fotos para a exposição, que não quer escolher. Eu lhe digo que irei avisá-lo sobre as datas. Após a sua oficina, houveram outras (com os adolescentes da internação e alguns auxiliares). Vig Jorge acompanhava o andamento de cada uma delas, perguntando como estava indo o trabalho.

8.6 Oficina com os adolescentes da internação

Primeiro encontro. Neste dia estavam presentes: Rafael, Nithiane e Vanessa (Oficineiros) - Mana, Alice, Ale, Paulo, Jeni, Júlio, Manu, Fê (Oficinandos)

Em um primeiro momento, Tatiane, psicóloga do CIAPS e membro do projeto Oficinando em Rede, fala para os jovens que haverá uma atividade envolvendo fotografia. Rafael é o primeiro a chegar e combina com Tatiane o local aonde irão se

realizar as oficinas (refeitório). Eu chego. Não havíamos conseguido avisar Nithiane que chegaríamos antes. Ficamos entre a sala de atividade e o corredor. Um menino (Manu) se aproxima e diz que sabe tudo de tecnologia. Que entende e sabe mexer em celulares. Outro menino (Júlio) sai da sala de atividades irritado dizendo que tem que falar com alguém no posto de enfermagem. Tatiane o chama para a atividade e ele diz “*o que eu quero com foto*”. Ela diz para ele escutar e ver se quer participar.

Alguns pedem para começarmos logo. Após alguns minutos, Rafael e eu nos apresentamos. Dizemos que somos da UFRGS, que viemos trabalhar com eles com oficinas de fotografia e que estamos esperando por mais uma colega, a Nithiane, que logo chegará. Eu explico que a idéia é trabalhar em quatro encontros, de terça à sexta feira, que em alguns dias iremos ver livros de foto e conversar sobre foto e, em outros, iremos fotografar. Eles se apresentam. Ale fala bastante. É participativo. Pede para os outros ficarem em silêncio enquanto falamos. Desmente Manu e também Alice, que se apresenta como Andréia. Alice tem um delírio evidente e constante que angustia alguns dos jovens. Quando ela começa a falar, alguns acham graça, outros não têm paciência para escutar e todos ficam dizendo que ela está mentindo, que conta muitas histórias. Rafael presta atenção enquanto ela fala. Eu presto atenção nos outros, que dizem para Rafael não escutar, pois ela (Alice) tem “problemas na cabeça”. Eles dizem também para Rafael não “dar corda”, pois ela falaria o dia inteiro se ele escutasse. Mana levanta e sai da roda, assim como Jeni. Manu fala bastante também, e Ale e PC parecem não ter paciência com ele. Júlio, que estava mal humorado e de fora da roda, apresenta-se também quando chega a vez dele. Rafael e eu nos apresentamos às auxiliares de enfermagem. Há uma supervisora e quatro estagiárias, que irão ficar somente dez dias ali. Eu explico

a proposta para elas. Nithiane chega e se apresenta também e eles repetem o nome para ela.

Vamos para o refeitório. Todos os jovens acima listados vão também, assim como as auxiliares, que os acompanham. Nithiane pensa se este seria mesmo o melhor local, em função de que eles não podem fazer uma roda. Pensamos se seria melhor ficarmos na sala de atividades. Nithiane pergunta o que eles acham e Ale diz que ali é melhor “porque dá pra ver a rua”. Entregamos seis livros de fotografia para eles: *Love: a celebration of humanity* (RICAHRDSON, 2001), *Antropologia da Face Gloriosa* (OMAR, 1997), *Richard Avedon Portraits* (AVEDON, 2003), *Reflex* (MUNIZ, 2007), *Fotoetnografia: um estudo de antropología visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre* (ACHUTTI, 1997) e uma revista com fotografias do bairro Cristal em Porto Alegre.

Eles olham os livros e se trocam. Ale e PC olham a revista com fotos do Bairro Cristal. Havia uma foto em que um menino estava em movimento e, por esta razão a foto estava borrada ao redor do menino. Nithiane pergunta se eles achavam que havia sido intenção do fotógrafo que a foto saísse assim e Ale diz que acha que não. Segundo sua versão o fotógrafo havia errado e mentido para “o chefe dele” que esta era a sua intenção. Eu pergunto que tipo de fotos eles gostam. Ale diz que gosta de foto de mulher. Fê diz que gosta de foto de arma. PC diz que gosta de qualquer uma. Quando questionado sobre que fotos gostariam de tirar, Ale diz que gostaria tirar de carro ou árvore. Depois olha para PC e diz que gostaria de fotografar árvore porque para isso os levaríamos para o pátio. Pede para PC dizer o mesmo. PC diz. Alice olha as fotos conta histórias sobre todas enquanto houvesse alguém ao seu lado. Em um determinado momento ela disse para mim que o bebê

que aparecia na foto do livro de Achutti, era o primeiro filho que ela havia perdido. Depois disse que o bebê era estagiário no CIAPS e viria vê-la, à tarde. Disse que seu nome era Bernardo. Depois ela mostra uma menina maior em uma fotografia e diz que é a sua filha e que o nome dela é Luana. Diz para Rafael que sabe como é o lugar onde fazem as fotos em preto e branco. Que é escuro e tem uma luz vermelha. Diz que ela esteve neste lugar quando foi para a delegacia. Diz que, na delegacia, entrevistaram-na e depois a levaram para este lugar. Rafael chama a atenção dos meninos para a história. Eles dizem que Alice está novamente “inventando” e dizem que tirar foto em quarto escuro “só se for foto pelado”. Mana e Jeni pedem para sair. Fê também. Manu olha o livro de retratos de Richard Avedon. Ele diz gostar da foto de uma senhora, porque ela é engraçada. Eu pergunto se é a senhora que é engraçada ou a foto que é engraçada. Ele diz que é a senhora. Pergunto se a senhora é sempre assim e ele diz que é. Neste livro têm algumas fotos de travestis e Ale e PC dizem que Manu gosta das fotos de travestis. Eles comentam a foto de um homem segurando uma cobra. Também falam das fotos de dois homens dormindo juntos no livro *Love: celebration of humanity*. Fê abre o livro de Richard Avedon no chão (o livro é em formato de pôster). Diz achar legal. Chama aos outros. Pergunto se ele acha que uma foto de um senhor é do senhor ou do fotógrafo. Ele diz que é do senhor que aparece.

Ale diz que o trabalho da gente é legal e é uma pena que ninguém queira participar. Ele diz que ele mesmo não quer, mas está ali igual. Diz que vai até sexta e ele vai embora sexta mesmo. E que ainda vai ganhar um papel escrito que fez o curso. Manu pergunta se irá ganhar uma foto quando for embora. Ale também. Ale pega o livro de Richard Avedon, onde aparece um homem coberto de abelhas na contracapa e espanta-se, dizendo que aquilo ali não pode ser uma foto de verdade,

que deve ser um desenho. Eu pergunto pra ele qual parte é um desenho e ele diz que as abelhas. Depois diz que o homem também é desenho. Eu pergunto se então não é uma foto e ele diz que não, que é uma capa. Ale pergunta o que PC acha e PC diz que acha que é uma foto. Ale diz que não é foto nada, que “é tudo feito na internet”. A oficina está enrolada e muitos, já cansados, abandonaram a sala.

Rafael propõe que cada um escolha uma foto que mais gostou e diga por que gostou da foto. Todos escolhem. Ale começa. Escolhe uma foto da revista sobre o Bairro Cristal. É a foto de uma favela. Diz que achou legal a foto porque tem pessoas felizes mesmo vivendo num lugar “como aquele”. E que tem pessoas que estão piores que eles e são felizes e eles estão “numa clínica”. Rafael diz que a favela é o que aparece na foto e que está ok. Mas que ele gostaria de saber sobre a foto em si. Sobre o que Ale acha da foto em si. Ale parece não entender a pergunta e segue falando da favela. Eu pergunto se ele escolheu a foto porque nela aparecem pessoas rindo em contraste com a favela e ele diz que não foi por isso. Diz que têm coisas muito ruins na favela. Rafael pergunta se a foto é um lugar e ele diz que é. Diz que a favela é muito ruim e que “se tu entrar ali tu não sai”. Fala de Canudos. Eu pergunto o que ele iria fotografar se fosse pra Canudos. Ele diz que não iria. Rafael pergunta o que ele fotografaria caso ele pudesse entrar lá e ele disse que fotografaria as casas para explicar a situação onde eles vivem. Rafael pergunta se uma pessoa poderia ir lá e fotografar uma flor. Ele diz que poderia, mas não iria sair. Fala do lugar onde mora a sua mãe. Eu pergunto se ele fotografasse só a sua mãe, se as pessoas saberiam como é Canudos. Ele disse que não, que pra saber só indo lá. Nithiane pergunta se teria como mostrar outras coisas do lugar tirando outras fotos e ele disse que sim, como por exemplo, tirar fotos de crianças brincando. Mas disse achar que tinha que mostrar tudo.

PC escolheu uma foto do mesmo livro que mostrava uma placa dizendo: “vende-se picolé”. Ele diz ter gostado da foto e acha que a intenção do fotógrafo foi mostrar o esforço e o trabalho. Ale pergunta o que mais ele tem a dizer e ele diz: “*mais nada, eu não sou trovador como tu*”. Júlio escolheu uma foto do livro de Richard Avedon. Ele diz ser uma mulher indiana com roupas tipicamente brasileiras. Eu pergunto se a mulher usa sempre estas roupas ou as colocou para a foto e ele diz que ela colocou a roupa mostrar que usa todas as roupas. Esta é uma criação dele sobre uma imagem. Em nenhum lugar diz que a mulher é uma indiana ou que suas roupas são brasileiras. Manu escolheu algumas fotos. A primeira é de Marilyn Monroe, do livro de Richard Avedon. Ele diz ter escolhido esta foto porque é de uma “alemã vestida de brasileira”. E que, além disso, ela é rica e que “rico não vale nada”. Diz que “ser rico só leva a coisa ruim”. Que ser rico “não leva à alegria, mas só à ruindade”. No final diz: “*só sei que achei ela uma gata*”. Depois mostra a foto da senhora, no mesmo livro, de que tinha falado anteriormente. Disse ter escolhido essa foto porque a senhora estava na “fase de reconhecimento da idade”. Que vai envelhecendo. Depois mostrou duas fotos. Uma de um homem mais velho e outra de um travesti. Estavam um ao lado da outra. Ele disse que o homem quando velho era homem, mas quando jovem era “mão-quebrada”.

Alice escolheu a foto de um jovem casal (*nose to nose*) do livro *Love: celebration of humanity*. Disse: “*essas são duas pessoas que se amam de verdade. Eles são casados*”. Ela diz que eles namoram há muito tempo e adiciona: “*esta (a menina) sou eu. Mas quando eu ligo pra ele, ele faz o jogo do silêncio.*” Todos se angustiam muito com o delírio dela. Ale diz que “assim não dá” e que vai sair. Olha para ela e diz: “*isso aqui é uma foto, só uma foto, tu não tá vendo?*” Ele fala que ela “não diz coisa com coisa”, que “tem um problema na cabeça”. Então pergunta a ela

se ela sabe se é dia ou noite. Júlio também fica muito angustiado, irrita-se e diz que vai chamar a tia. Quando ele se levanta para fazer isso, Alice aumenta o tom de voz e diz: *“se tu fizer isso eu vou quebrar a tua cara”*. Depois retorna ao livro e segue falando: *“no trabalho dele (do menino que aparece na foto) ele tem permissão para tirar fotos. Para as fotos ficarem preto e branco ele vai ao laboratório onde tem uma luz vermelha”*. Rafael pergunta pra ela como é isso e ela diz: *“é uma coisa muito simples...”* Nisso chega uma auxiliar de enfermagem trazida por Júlio. E pergunta o que está acontecendo. Eles dizem que Alice está inventando coisas, e a auxiliar faz massagem nos ombros dela enquanto diz: *“Alice, teu nome é Alice, tu tem quinze anos, mora em Erechim³ e está aqui no São Pedro. Essa é a única verdade!”* Alice espera a auxiliar parar de falar e ir embora. Então continua dizendo que sabe tirar fotos muito bem e que dá pra tirar foto em preto e branco na câmera digital. Os outros dizem que ela já está mentindo de novo e perguntam para Nithiane se é verdade. Ela insiste que é verdade. Os outros ficam rindo. No final, perguntam para mim se é verdade eu digo que sim. Alice pergunta se vai poder levar uma foto pra casa e nós dissemos que sim. Ela diz que terá que tirar foto no dia seguinte, porque terá alta. Encerramos a oficina e combinamos que no próximo encontro iremos fotografar.

Segundo encontro. Neste encontro estavam presentes: Nithiane, Rafael e Vanessa (oficineiros) – Ale, PC, Jeni, Manu, Fe (oficinandos).

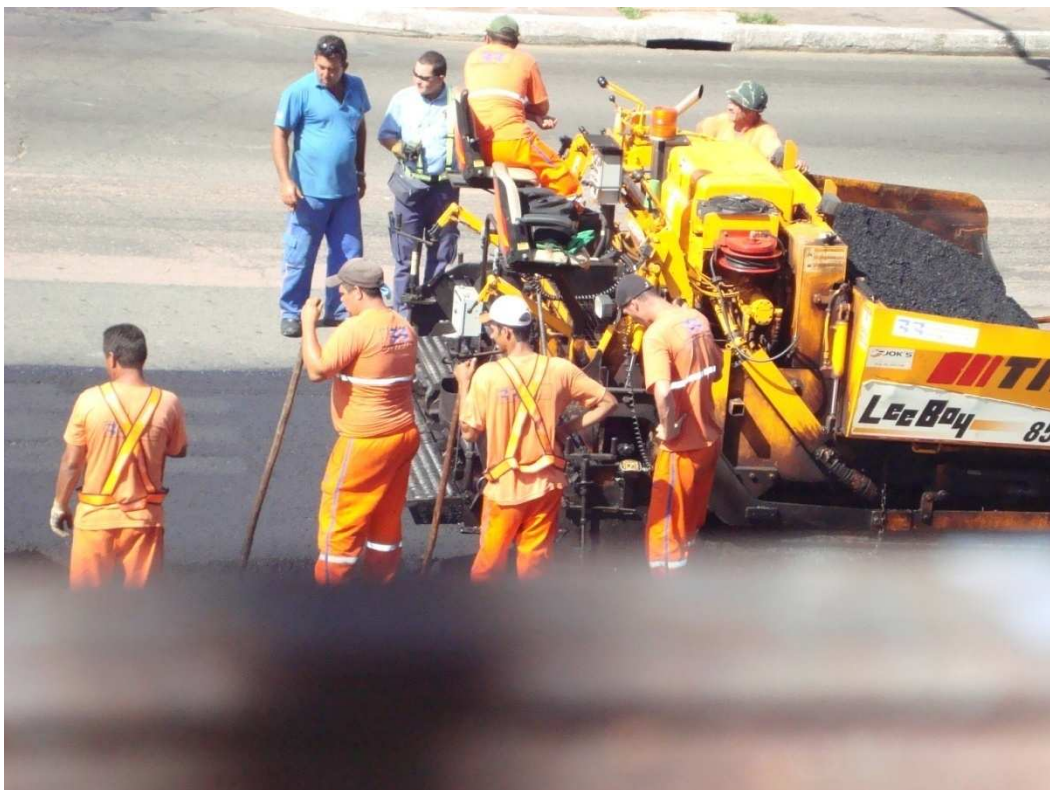
Chegamos à sala de atividades e quase todos estão deitados, assistindo televisão. Entramos na sala com as câmeras e convidamos para participarem da oficina. A maioria não parece muito animada, Ale diz que sempre participa e se levanta vindo na nossa

direção. Pergunta se a câmera de Rafael é dele. Ele diz que sim e a alcança para Ale. Ale fica apertando o botão do obturador sem ter ligado a máquina. Rafael lhe diz que tem que ligar antes. Ale liga e tira uma foto de Rafael, mostrando em seguida. Fala que essa máquina é muito legal. PC também se interessa pela máquina que a Nithiane oferece pra ele. Mostro minha câmera para Jéssica. Ale tira outras fotos na sala, e da porta onde há um cartaz feito por ele. Rafael lhe diz que ficou bem legal. Digo que eles podem sair para fotografar. Logo no início, Ale havia perguntado se poderiam sair para o pátio para fotografar. Havíamos dito que seria dentro da internação. Ale tira uma foto do auxiliar de enfermagem, que estava sentado junto à porta. Em seguida, mostra pra ele. Rafael lhe diz que tem que perguntar se a pessoa quer aparecer na foto. O auxiliar de enfermagem diz que não se importa, mas que outras pessoas, sim.

Ale vai para o refeitório seguido do Paulo. Tiram fotos uns dos outros. Ale coloca o cordão da câmera no pulso, dizendo que “é pra não estragar”, que “tem que cuidar”. PC e Ale estão empolgados com as câmeras, quando uma auxiliar chega e diz que eles têm que sair para fazer o eletro encefalograma. Eles perguntam se não poderiam sair com as máquinas, mas Rafael lhes diz que Fê está esperando para fotografar. Fê havia dito que queria tirar fotos, e também perguntou se sairíamos pro pátio. Ale mostra para o Fê como se usa a máquina, e sai junto do Paulo. Fê fica encostado na mesa olhando a máquina, e tira uma primeira foto das pessoas que estão a sua frente como teste. Fê diz que quer sair e comprar uma máquina como essa. Nithiane acompanha Fê pelo corredor enquanto Manu circula pela sala e pelo corredor com a câmera fixa a sua frente. Fe, Jeni e Manu produzem algumas fotografias.



FOTOGRAFIA 25 Jeni – fotografia sem pergunta



FOTOGRAFIA 26: Fe – fotografia sem pergunta

Após todos fotografarem, passo as fotos para o laptop e começo a colocar os nomes de cada um nos arquivos de suas respectivas imagens. As primeiras são do Ale, seguidas das de Fê. Vamos olhando foto por foto e perguntando quem tirou cada uma delas. Algumas vezes eles não têm certeza sobre quem foi o fotógrafo e dizem que a foto foi tirada por alguém que aparece. Pergunto se isso é possível. Fê diz que não, sorri e diz que já sabe o que a gente quer. Pergunto o que é. Ele diz que é “fazer pergunta que dá um nó na cabeça”.

Fê pergunta se no dia seguinte iremos para o pátio e Rafael diz que não. Fê diz que não agüenta mais ficar sem sair, que já está a dezessete dias na internação. Comenta que todo dia é sempre a mesma coisa: acordam, tomam café, olham televisão, jantam. Diz que internou por causa da depressão, mas que dizem pra ele que isso tem um “fundo de uso de drogas”. Entretanto, ele confirma diz que isso não é verdade, pois ele praticamente não usa drogas. Fala que já esteve internado outras três vezes.

Terceiro encontro. Neste encontro estavam presentes: Rafael, Nithiane e Vanessa (oficineiros) - Paulo, Ale, Manu, Mana e MX (oficinandos)

Chegamos um pouco mais cedo e Manu pergunta se iremos tirar fotos de novo. Fê também conversa conosco, perguntando se iremos imprimir uma foto e dar a eles. Manu nos apresenta a estagiária de psicologia, que jogava *ping-pong* com um dos meninos. Ele pede para usar a minha máquina de novo e diz que está “acostumado” com ela. Ele olha também o laptop. Pede para ver a máquina e fica manuseando (sem fotografar). Rafael explica a proposta do dia para Fê que diz que depois irá ver se quer participar.

Dirigimo-nos para a sala de atividades, para fazer uma roda. As auxiliares chamaram os jovens. Alguns estavam deitados, dormindo. Elas disseram que eles teriam que ir, mesmo que não quisessem. Eles se dirigiram à sala de atividades a contragosto.

Alguns sentaram no chão ou deitaram. Fizemos uma roda com as cadeiras. Eles disseram que não queriam participar, que estavam ali só porque foram obrigados. Rafael disse que quem não quisesse não precisava participar. Comecei dizendo que íamos fotografar, mas tínhamos duas questões pra tratar antes disso. Uma delas era relativa às fotos tiradas no dia anterior. Nelas, apareciam muitas pessoas, e é uma norma de instituição que as fotos onde aparecem pacientes não saiam do local. Perguntamos o que eles achavam disso e Ale diz: *“uma trouxe”*. Paulo complementa: *“maior besteira”*. Outros riram e disseram que era pra não mostrar *“como é ruim isso aqui”*. Nithiane lembrou que isso era também uma medida de proteção, para que eles não fossem identificados como pacientes do hospital. Alguém diz: *“sim, isso aqui é uma merda”*. Ale diz: *“mas isso que ela tá dizendo é verdade, isso é uma coisa.”* Perguntamos se eles teriam alguma idéia para resolver esta situação. Ale disse: *“é muito fácil, é só não tirar foto de nenhum paciente”*. MX disse: *“a gente pode tirar fotos das coisas”*. Ale diz: *“a gente pode tirar foto das árvores lá no pátio”* (olhando para PC). PC diz que também podem tirar foto da quadra.

Ale pergunta se iremos sair para o pátio e Rafael diz que não. Ale fica decepcionado. O grupo dispersa um pouco. Tento retomar a conversa dizendo que ainda temos outro problema pra resolver. Ale diz que depois desse ainda deve ter mais um. Eu digo que não, que é só mais este. Coloco que assim como a imagem deles, o nome deles não pode estar vinculado às produções feitas no CIAPS, pela mesma medida de proteção. Ale diz que então as fotos podem ir sem nome, que ele vai saber que a foto é dele. Nithiane pergunta como ela ou outra pessoa saberia que a foto é dele. Manu sugere colocar as iniciais. Falamos em pseudônimos. Perguntamos quem gosta de rap e alguns levantam a mão. Pedimos para eles dizerem os nomes dos *rapers*. Eles dizem Mano Brown. Perguntamos se Mano Brown é o nome dele e eles dizem que é o nome dele na banda e somente quando ele está na banda.

Sugerimos então que eles pensem em um nome para por em suas fotos na exposição. Seria o nome deles enquanto fotógrafos. Alguns sugerem pseudônimos, todos muito próximos ao primeiro nome. Eles comentam as fotos do dia anterior. Pedem para ver as fotos no computador. Todos gostam muito de uma foto de Fê (FOTOGRAFIA 25). Dizem que se parece muito com um presídio. Fê pergunta se pode ganhar uma cópia da foto impressa. Todos dizem que também querem aquela foto.



FOTOGRAFIA 27: Fe – fotografia sem pergunta

Introduzimos a discussão sobre a pergunta. Digo que no dia anterior eles fotografaram qualquer coisa, mas que naquele dia, iriam fotografar a partir de um pergunta. Ale diz: *“eu não fotografei qualquer coisa, eu fotografei ela e ela. Ela chamou vocês de qualquer coisa. Hahaha”*. Eu digo que não tinham um tema e que agora terão. Nithiane coloca o exemplo da mímica para explicar a proposição da pergunta. Diz que, quando a gente faz mímica, ao invés de falar, estamos “falando” de outro jeito. Depois complementa que a idéia de responder com fotos é “falar” de alguma coisa de outro jeito.

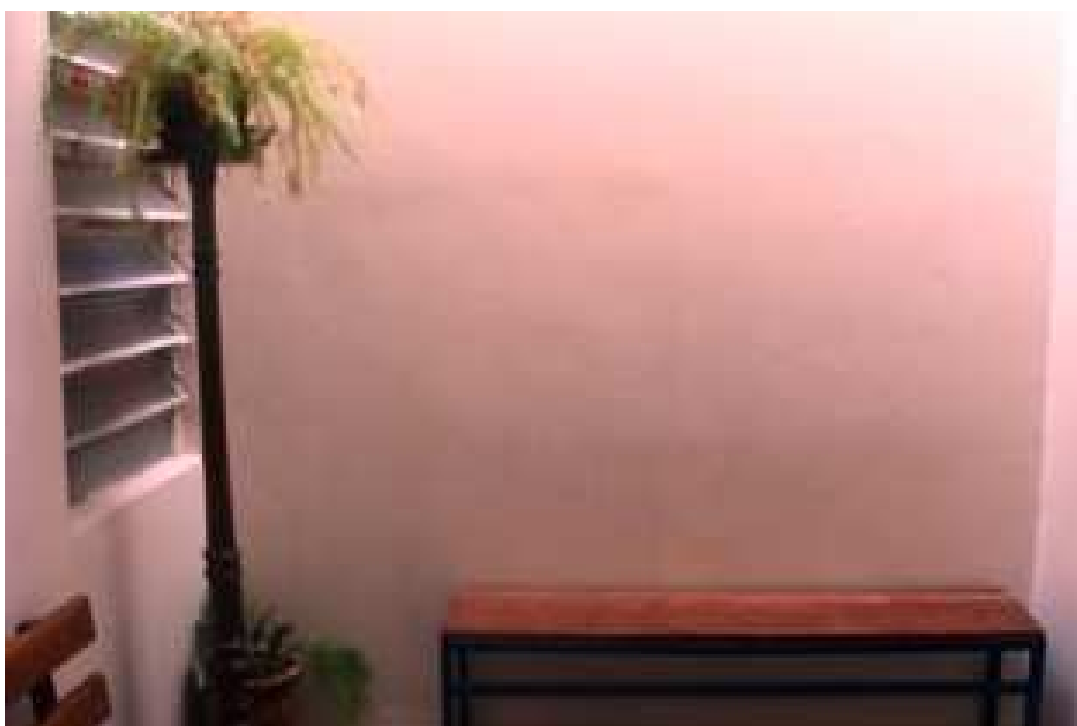
Nós colocamos alguns exemplos de perguntas a serem respondidas com fotos para eles pensarem em como fariam. Depois colocamos a pergunta: como você vê este lugar? Eles parecem entender a proposta.

Combinamos, então, de que cada um iria fotografar individualmente. Eu saio com Manu, Nithiane com Mana e Rafael com MX. Cada um de nós retoma a proposta individualmente. Manu se dirige ao banheiro. Todos haviam gostado muito da foto do banheiro. Eu pergunto a ele se lembra da pergunta, mas ele havia entendido que era pra mostrar a felicidade (um dos exemplos dados antes de colocarmos a pergunta). Eu explico de novo. Ele fotografa o corredor. Depois se dirige ao posto de enfermagem, onde fotografa também. Depois caminha pelo corredor do infantil, fotografa as estagiárias no refeitório, o quarto de roupas, o mural das crianças, um quarto das crianças. Depois volta para o corredor dos adolescentes, entra no banheiro e produz mais algumas fotos. Depois fotografa pessoas. Também produz imagens no refeitório e na sala de atividades. Manu parece ter gostado muito de fotografar, mas não se mostrou muito interessado em ver as fotos. MX, que estava sendo acompanhado por Rafael, vai até seu quarto e retorna, mostrando a imagem que produziu (FOTOGRAFIA 26):



FOTOGRAFIA 28: *MX – como você percebe o CIAPS?*

PC foi o segundo a sair para fotografar comigo, enquanto Ale saía com Nithiane e Fê, com Rafael. PC tinha esquecido a pergunta, mas eu o lembrei. Ele começou fotografando no banheiro, depois na enfermaria, onde entrou dizendo que queria “mostrar os remédios”. Depois produziu uma imagem (FOTOGRAFIA 27).



FOTOGRAFIA 29: PC – como você percebe o CIAPS?

“Aqui é onde visito minha mãe”, disse. Depois seguiu em direção à unidade infantil, onde também produziu fotografias. Especialmente no banheiro infantil. Após, fez o comentário: “*nossa, como é diferente do nosso! Todo branquinho, limpinho...*”. No final, pediu que eu tirasse uma foto dele pra ele levar para casa. Ale e Manu também quiseram. Ale quis ser fotografado comigo, com Nithiane e com a estagiária de psicologia.

Depois que todos fotografaram passamos as fotos para o computador e olhamos. Cada um ia reconhecendo quais fotos eram suas. Todos pareceram interessados (Manu estava mais interessado no computador e na câmera em si). Houve uma foto (FOTOGRAFIA 28) em que ninguém “se identificou” como autor.



FOTOGRAFIA 30: Autoria coletiva – como você percebe o CIAPS?

Alguém disse: “é de todos essa”. Logo Manu disse que era dele. Os outros ficaram um pouco frustrados. Então perguntamos para Manu se podia ser de todos e ele concordou. Sobre esta foto, comentaram que mostrava o estado crítico em que está o hospital e que

o lugar é “um lixeiro”. Falaram também que o hospital se parecia muito com uma prisão. Havia muitas fotos onde apareciam grades e cadeados. Mana fotografou a grade de atividades e disse que quis mostrar que ali eles têm horário para tudo. Ale também havia ficado impressionado com a diferença entre os banheiros infantil e adolescente e os fotografou. Quase todos fotografaram novamente o banheiro e, ao invés de pedirem a foto de Fe impressa, cada um pediu a sua. Abaixo segue uma composição das fotos tiradas no banheiro (FOTOGRAFIAS 29, 30, 31 e 32).



FOTOGRAFIAS 31, 32, 33 e 34: Da esquerda para a direita, de cima para baixo: PC, Manu, Ale e MX

No final, Ale disse que ia mentir para a namorada que havia ido para Santa Catarina e deixado o celular cair na água, por isso não atendia seus telefonemas. Também comentou que iria dizer que tinha nos conhecido – eu, Nithiane e a estagiária –

na praia e mostraria para ela a fotografia tirada. Disse que inventaria isso porque não podia contar para a menina que havia estado internado no São Pedro porque usava crack. Cada um escolheu duas fotos para serem impressas para levar. Combinamos que no dia seguinte eles escolheriam quais fotos iriam para a exposição.

Quarto encontro. Neste encontro estavam presentes: Rafael, Nithiane, Vanessa (oficineiros) - Paulo, Ale, Mana, Manu, MX, Jenifer (oficinandos)

Chegamos com as fotos impressas e os adolescentes vieram, entusiasmados, perguntar sobre elas. Entregamos as fotos e eles olharam uns as fotos dos outros. Manu dormia muito. Fomos para a sala de atividades, ligamos o computador e começamos a ver as fotos. Combinamos que cada um poderia escolher duas fotos para a exposição. Todos permaneceram olhando as fotos dos outros mesmo depois de haverem escolhido as suas. Ale estava agitado porque saía de alta naquele dia. Fê escolheu a foto do cadeado e a foto do banheiro, que já lhe havia sido impressa.

Ale queria escolher sua foto com as meninas e a foto de Nithiane com uma Médica. Nithiane introduziu a discussão sobre pessoas aparecerem nas fotos. Que eles não poderiam aparecer e que, talvez, fosse interessante não colocarem nenhuma pessoa. PC achou que Nithiane estava certa. Ale achou uma besteira. Nithiane lembrou Ale do que ele havia dito no dia anterior em relação a contar para sua namorada que estava internado. Ele disse que então entendeu e achou melhor que não colocassem ninguém. Ale escolheu uma foto do banheiro e uma do cartaz na porta (que ele fez). MX escolheu a foto da paisagem vista da janela e dos grafites no banheiro. PC escolheu uma foto do banheiro e uma do banco de visitas. Manu escolheu foto do banheiro com pichações e do quadro com letrinhas. Jenifer escolheu a foto do meio-fio da rua e a que havia sido impressa para ela.

Ao final, conversamos um pouco sobre cada dia e pegamos os contatos para chamá-los para a exposição. Mana, que estava recebendo a visita de sua mãe, foi consultada somente no final sobre qual foto gostaria que fosse para a exposição. Primeiramente, escolheu uma foto do quadro de pacientes, onde estavam escritos todos os nomes, sobrenomes e idades dos jovens. Isto gerou um impasse, pois, apesar de não aparecer nenhum paciente na foto, eles poderiam ser identificados pela imagem. Perguntamos o que Tatiane achava, e ela achou que não dava. Naquele momento mesmo, explicou a situação para Mana, que escolheu a foto da grade de horários do ambulatório (FOTOGRAFIA 35).

	Segunda	Terça	Quarta	Quinta
8h 9h 10h	9h - [illegible]			9h - [illegible] 10h - [illegible] 10h - [illegible]
10h 11h 12h	10h - [illegible] 10h - [illegible]			
13h 14h 15h				
16h 17h 18h				

FOTOGRAFIA 35: Mana – como você percebe o CIAPS?

8.7 Exposições fotográficas

8.7.1 Imagens da descontinuidade

Após o encerramento das oficinas, começamos a organizar a primeira exposição do projeto, que reunia as imagens produzidas nas oficinas com os adolescentes do ambulatório e com a equipe fixa, estagiários, residentes e pesquisadores, no contexto do curso de extensão do projeto *Oficinando em Rede*. A primeira edição da exposição foi realizada na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro e teve um momento de inauguração, onde estavam os membros da equipe técnica e os adolescentes do ambulatório que haviam produzido as fotografias. Os jovens internados na ocasião também foram até o espaço. Esta edição teve duração de vinte dias. A segunda edição desta exposição ficou durante um mês no saguão do Instituto de Psicologia da UFRGS.

Segue abaixo o texto explicativo da mostra:

“Imagens da descontinuidade é o resultado de duas oficinas de fotografia realizadas no serviço de saúde mental destinado a crianças e adolescentes (CIAPS) do Hospital Psiquiátrico São Pedro: uma delas com jovens em atendimento ambulatorial e a outra com membros da equipe técnica, estagiários e residentes. Nestas oficinas foi proposto que os sujeitos produzissem fotografias tentando responder à questão: o que é o CIAPS? Esta pergunta foi elaborada como um convite a uma reflexão sobre esse lugar atravessado por diferentes discursos em relação às abordagens de tratamento da loucura e que se encontra hoje em uma situação paradoxal entre forças que operam na busca pela constituição de um CAPS – ainda que a principal população atendida não seja a região, mas o interior do estado do RS – e forças que procuram manter ou aumentar os leitos de internação. O exercício de fotografar coloca em cena a necessidade de reinvenção deste local a partir de diferentes olhares.”

8.7.2 Pelas frestas

Esta exposição foi realizada nos painéis do prédio da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 8 de junho a 30 de agosto de 2009. Participaram da abertura, alguns dos jovens que haviam produzido as imagens enquanto estavam em internação do São Pedro, osicineiros, membros do Museu da UFRGS, do Projeto Oficinando em Rede, do NESTA e jovens em atendimento ambulatorial no São Pedro que estavam realizando oficinas no período da exposição. Após a cerimônia, as fotos ficaram em exposição e receberam visitas de membros da comunidade acadêmica e usuários de outros CAPS da região, que puderam marcar visita guiada diretamente com os mediadores do Museu.

Segue abaixo o texto de apresentação da exposição:

“Pelas festas reúne imagens produzidas em oficinas de fotografia digital no Centro Integrado de Atenção Psicossocial do Hospital Psiquiátrico São Pedro, onde os sujeitos - adolescentes em internação e ambulatório, psicólogos, psiquiatras, pedagogos, assistentes sociais, enfermeiros, estagiários e residentes – foram convidados a fotografar a partir da pergunta: como você percebe este lugar? O Hospital Psiquiátrico São Pedro é um espaço atualmente atravessado por práticas e políticas públicas contraditórias, tornando-se um ponto de tensão para as discussões sobre saúde mental. A proposta buscou colocar em evidência o olhar dos sujeitos que experimentam cotidianamente este contexto. As reversões do dentro e do fora nos levam a pensar na condição de clausura e nas possibilidades de resistência ao instituído.

Obs.: Os nomes dos jovens em tratamento foram preservados por orientação do comitê de ética do hospital. Cada um deles criou um pseudônimo especificamente para a exposição. Em função disto, propusemos que todos os outros sujeitos também criassem pseudônimos.”

9. DISCUSSÃO

Esta tese apresenta quatro proposições: 1) estabelecer relações entre experiência de si e exercícios de autoria; 2) analisar os processos de individuação da fotografia; 3) produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção e 4) construção de vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia digital no CIAPS. Tais proposições estão imbricadas entre si e se relacionam de forma que as duas primeiras (teóricas) servem de base para a formulação da terceira (metodológica) e, estas três, juntas, são colocadas em operação na quarta (empírica) que, por sua vez, permite uma análise das três primeiras.

A noção de autoria como possibilidade de produzir uma diferença em uma rede de sentidos e ser reconhecido por isso nos leva a pensar nas relações entre experiência de si e autoria. Evidentemente a experiência que o sujeito faz de si mesmo em relação aos jogos de verdade que o constituem e contra os quais ele luta ultrapassa esta noção de exercícios de autoria. Da forma como os estamos tomando, eles aparecem mais do lado da resistência, do questionamento, e menos do lado de uma relação de assujeitamento, que pode ser também uma possível forma de experiência de si.

Entretanto, consideramos que os exercícios de autoria, enquanto produção singular em uma rede de sentidos, podem evidenciar práticas discursivas por dispararem tensionamentos e colocarem em discussão as formas como jogos de verdade incidem sobre a vida dos sujeitos. Ao fazermos uma proposta de produção de sentidos em uma oficina – através da fotografia, demais TIC ou práticas artísticas – estamos nos dirigindo a outros tipos de resultado, diferentes daqueles encontrados em entrevistas ou grupos de discussão, por exemplo. Pois há uma relação direta da produção com o sujeito que a realiza: ele é o “autor” de algo que será colocado em cena no coletivo do qual faz parte. Esse movimento diz respeito ao coletivo e ao sujeito ao mesmo tempo, aborda-os como co-

engendrados. Desta forma, em propostas que buscam construir exercícios de autoria, sujeito e coletivo podem ser compreendidos em sua complexidade relacional, o que indica um caminho para o estudo da experiência de si.

Esta complexidade relacional é também abordada na teoria de Gilbert Simondon, que procura pensar nos processos de individuação do ser, do coletivo e, além disso, no transindividual, que seria o potencial metaestável entre as individuações – psíquica e coletiva. A experiência de si estaria, da mesma forma, tecendo relações entre jogos de verdade legitimados em certos contextos e formas de existência sustentadas por sujeitos. Ambos os autores trabalham a partir de uma noção complexa das relações entre sujeito e coletivo, que não os toma como entidades acabadas e independentes. Entretanto, não se busca aqui relacionar as teorias foucaultiana e simondoniana, mas sim operar com ambas nos diferentes aspectos que estão sendo estudados. Se as noções de Foucault nos ajudam a pensar nos regimes de verdade e nas formas como os sujeitos se relacionam com as práticas discursivas, a idéia de individuação, de Simondon, permite uma análise da estratégia que está sendo utilizada no campo e colocada como proposição metodológica: a fotografia e seus processos de individuação enquanto objeto físico e enquanto potencial de virtualização em campos explicativos pela suspensão metaestável.

Simondon analisa também os *objetos técnicos* enquanto elementos capazes de inaugurar novas relações sujeito-tecnologia-coletivos e propõe a idéia de processos de individuação que nos levou a pensar na complexidade da fotografia. Quando nos centramos no ato de produção fotográfica, podemos considerar que isto envolve uma individuação física, ou seja, a imagem – resultado da metaestabilidade do sistema pré-individual composto por uma individuação psíquica (o sujeito que produz a imagem) e um objeto técnico (a câmera fotográfica). Por outro lado, quando consideramos os efeitos deste “objeto fotografia” (fisicamente individuado) em um regime de verdades, percebemos um potencial metaestável capaz, ao mesmo tempo, de dizer sobre este regime e tensioná-lo.

Como dito anteriormente, a fotografia pode ser tomada como uma prova, uma obra de arte, um “acesso” ao conhecimento, um registro, uma denúncia, um questionamento, etc. Isto faz dela um objeto que, apesar de fisicamente individuado (seu processo de se tornar uma – e exatamente aquela – fotografia se dá de uma só vez), mantém um potencial pré-individual pela capacidade de diferir-se de si mesma em outros contextos discursivos/institucionais. Além disso, se considerarmos a idéia de que diferentes formações discursivas se atravessam, constituindo campos de tensão heterogêneos, podemos pensar que a fotografia é um objeto capaz de ser tomado de várias formas também em um *mesmo* campo. Dessa maneira, seria possível considerá-la como politicamente estratégica na proposição de intervenções e modos de pesquisar.

A construção de Dubois (1994), de que a fotografia pode ser tomada por três bases epistemológicas – sendo considerada como ícone, índice e símbolo – ajuda-nos a entender porque ela se mantém um objeto que produz discussões desde o seu nascimento, no século XIX. Em nossas experiências de pesquisa e produção de ações em campo através da fotografia, deparamo-nos muitas vezes com questionamentos sobre o que era exatamente aquele objeto com o qual se trabalhava. Seria uma produção simbólica, uma reprodução técnica, uma prova? Estranhamente, nem nós, nem os sujeitos da pesquisa, podiam chegar a uma única conclusão. Qualquer negação categórica a respeito dela parecia ingênua. Entretanto, podiam-se fazer afirmações, devidamente justificadas, sobre tudo que ela parecia ser.

Em muitos momentos havia um interesse claro em evidenciar a condição simbólica da foto e os exercícios de autoria possíveis através dela. Então, centrávamo-nos neste aspecto na construção das proposições. Entretanto, em alguns casos, o entendimento da imagem fotográfica como uma reprodução da realidade, ou como uma prova, colocava outras discussões em cena, permitindo novas análises. Isto se deu através de eventos que, em um primeiro momento, pareciam despotencializar o nosso trabalho, como a proibição

de fotografar pacientes no hospital psiquiátrico. Em pesquisas anteriores, sentir-se fotografado foi motivo de desconforto para a equipe do CIAPS algumas vezes, em função da imagem fotográfica possuir uma legitimação por proximidade com a “realidade”. (DIEHL, 2007).

Tais fatos permitiram desdobramentos nas discussões e análises que serão detalhados a seguir. A partir deles, fomos percebendo que a maior potencialidade da fotografia era justamente o fato dela ser este objeto complexo, que permite análises e intervenções distintas. Ela pode, ao mesmo tempo, ser tomada como o simples uso de uma técnica para reproduzir a realidade e remetida ao sujeito que a produz. Isto pode ser interessante para o estudo do regime de verdades de um determinado contexto e da forma como os sujeitos se reconhecem em relação às práticas discursivas hegemônicas, como as reproduzem e como resistem a elas.

9.1 Fotografia e (Comitê de) Ética

A realização de um projeto em qualquer unidade do Hospital Psiquiátrico São Pedro exige a submissão do plano de trabalho/estudos a um Comitê de Ética geral, que é composto por psicólogos, psiquiatras, assistentes sociais, pedagogos, educadores físicos e duas irmãs de caridade. No nosso caso, isto não foi diferente. Em um primeiro momento o projeto foi aprovado com restrições: estava negado fotografar dentro do Hospital e usar, em qualquer hipótese, os nomes reais dos pacientes. Em relação ao *blog* do afinando, estava igualmente proibido que os jovens assinassem as produções e, ainda, que o site estivesse associado ao Hospital. Isto por uma medida que deve proteger os jovens de serem reconhecidos – pelas fotos ou pelo nome – como internos do São Pedro.

Tendo em vista que a proposição havia sido construída em torno da solicitação de fotografias, buscando, entre outras coisas, produzir exercícios de autoria junto aos jovens e trabalhadores do CIAPS, estas restrições impossibilitavam o trabalho. Sendo assim, a primeira sensação foi a de frustração, seguida da tentativa de argumentação junto ao Comitê, em uma reunião da qual participaram membros do projeto Oficinando em Rede. Tal reunião, já relatada, possibilitou a construção de algumas alternativas que garantiram a realização do trabalho. Porém, mais do que isso, permitiram o desenvolvimento de muitas discussões.

Uma delas diz respeito ao fato do CIAPS, serviço teoricamente situado na borda do hospital, com uma porta para fora, uma equipe contratada para trabalhar em um Centro de Atenção Psicossocial e sustentando algumas atividades além da internação, segue sendo compreendido como uma parte do São Pedro. Quando a psicóloga do Comitê fala que ninguém gostaria de “ter em seu currículo uma internação” ela situa: “no São Pedro” e não “no CIAPS”. Esta é uma “verdade” raramente explicitada, mas que se mostra evidente em momentos onde se pressiona a instituição para a construção de novas práticas. Talvez para algumas (poucas) pessoas o CIAPS não seja apenas uma unidade do Hospital. Mas, para o Hospital, o CIAPS parece ser o serviço de internação infantil e adolescente. Isto indica a forte presença de práticas manicomialis no local, assim como a manutenção de uma lógica que tenta restringir a produção de diferença.

Esta colocação – de que ninguém gostaria de ter em seu currículo uma internação no São Pedro – também aponta para algo óbvio: estar internado (ou haver internado alguma vez na vida) no São Pedro pode ser comprometedor para o sujeito devido à estigmatização que incide sobre pessoas que passaram por hospitais psiquiátricos. Entretanto, se isto é inegável, não podemos deixar de nos perguntar por quê. Pois uma pessoa que interna em um hospital geral por um problema de coração ou em qualquer

outra parte do corpo não tem uma razão óbvia para esconder isso. Mesmo quando se trata de um trabalho em um Centro de Atenção Psicossocial, onde os sujeitos apresentam sofrimento psíquico grave, geralmente as restrições não são tão rígidas, cabendo ao usuário ou familiar decidir sobre a identificação do seu nome em suas produções. Assim, reafirma-se: a lógica que materializa as práticas no hospital psiquiátrico é particular, única e difere daquela relativa à saúde, seja do corpo, seja a “saúde mental”, enquanto concepção política que busca enfatizar o sujeito e não a doença.

No caso específico do HPSP veremos que este é um local que passou por diversas reformulações. Ele começa com uma “equipe” formada por irmãs de caridade, até um momento em que é composto e dirigido por médicos e hoje conta com trabalhadores que acreditam na ação interdisciplinar. Nas primeiras décadas, os internos eram toda a sorte de excluídos (mendigos, prostitutas, órfãos, desempregados), que passaram a ser, exclusivamente, “doentes mentais” e, atualmente são, em sua maioria, abusadores de crack (pelo menos no CIAPS). A mudança quase total da equipe e dos sujeitos que ali internam, assim como dos motivos das internações, deveriam indicar uma mudança de estrutura que, de fato, não acontece. O hospital psiquiátrico segue sendo o ponto máximo de materialização de um discurso sobre a loucura e que é tão rígido quanto a instituição que criou.

Um exemplo disto é o apagamento do sujeito enquanto ele está internado, de modo que, mesmo que ele saia da instituição, este período esteja para o resto da vida apagado (como indica a fala da psicóloga sobre a possibilidade de um jovem se candidatar a prefeito daqui a vinte anos e não poder se eleger porque encontraram uma foto dele de quando estava internado no São Pedro). O problema de passar por uma internação em um manicômio é que isso se traduz como um “atestado de loucura”. O mesmo discurso que justifica o confinamento, esquece o fato de que, na contemporaneidade, este

“atestado” se dá a uma variedade enorme de modos de existência. Ele apaga a singularidade duas vezes: primeiro pelo diagnóstico e depois pela internação. E, dentro desta lógica circular da exclusão não há muita saída para trabalhos que queiram dar voz à diferença. Evidentemente não é nossa intenção “divulgar” a condição na qual estes jovens foram colocados pelas práticas discursivas da psiquiatria, associando seus nomes reais às suas produções. Mas não podemos deixar de nos perguntar sobre como trabalhar então.

Se no hospital psiquiátrico é impossível propor atividades onde os pacientes se façam autores daquilo que produzem, devemos trabalhar somente fora dele? Como garantir espaços onde a afirmação do nome próprio seja uma via de reconhecimento às inúmeras pessoas – e aqui, jovens – que se enredam nas contradições das políticas públicas em saúde mental no Brasil? Parece que não se pode escapar a esta lógica desde seu interior. O que nossas propostas podem fazer é tensionar estas práticas, abrindo um espaço de ruptura. Isto é uma forma de se experienciar nestes jogos de verdade, que são reproduzidos, evidentemente, pelo Comitê de Ética do Hospital. E foi se tratando de autoria e fotografia que estas discussões se tornaram possíveis. Se nos esquecermos por um momento da questão da identificação dos jovens, lembraremos-nos de que a autoria é algo que se pode remeter a um sujeito que tem algo a dizer. Isto não parece ser considerado algo importante no tratamento dos jovens.

Se pensarmos nas razões pelas quais a fotografia gerou tanta polêmica, iremos concluir que foi pelo entendimento icônico que se tem dela, ou seja, pela idéia de que os jovens poderiam ser identificados posteriormente nas imagens. A fotografia enquanto reprodução (e prova) do real gerou desconfiança, pressionando o Comitê para a atualização da moral institucional em uma argumentação contrária à nossa proposta. Por sua vez, foi tal argumentação proporcionou uma via de discussão e construção de

alternativas. A questão da autoria foi colocada como um tema importante a ser pensado e a sugestão de que pseudônimos fossem criados partiu do próprio Comitê. Além disso, as fotografias foram liberadas desde que nenhum paciente aparecesse nelas. A necessidade de construção de novas práticas no local também se tornou um tema de discussão a partir do desconforto dos trabalhadores com o preconceito em relação ao local. Tudo isto talvez tenha sido um resultado mais interessante do que o uso dos nomes reais dos jovens e a presença de seus rostos nas fotografias.

Enfim, foi a hibridez epistemológica da fotografia, articulada com uma proposição específica, que permitiu este desfecho. Inicialmente isto se deu pelo fato de que o Comitê de Ética não tinha um código moral definido para trabalho com fotografias na instituição, assim como tem para pesquisas em saúde em geral, que costumam ter um delineamento bastante diferente da proposta que estávamos colocando. Isto se percebeu pelas primeiras pressuposições que os membros fizeram, de que talvez nosso interesse fosse que alunos da universidade pudessem acompanhar os casos à distância, olhando as fotos dos jovens. Em segundo lugar, porque conseguimos explicar que a proposição era outra e que o interesse estava centrado sobre a construção de exercícios de autoria. Isto nos leva a entender a fotografia – enquanto ato e objeto que mantém um potencial pré-individual em um regime de verdades – como algo que escapa a explicações reducionistas, deixando em aberto um potencial metaestável que pode ser interessante na elaboração de estratégias de pesquisa e intervenção.

9.2 Fotografia e autoria: a etapa de sensibilização

Além das discussões com o Comitê de Ética trazidas, que foram inspiradas por uma noção de fotografia enquanto registro do real – capaz de denunciar o passado dos

jovens –, pesquisas anteriores já haviam demonstrado uma forte tendência institucional à compreensão icônica do processo fotográfico (DIEHL, 2007). Sendo assim, nas oficinas com jovens que fizeram parte do trabalho de campo desta tese, estávamos concentrados em criar vias para exercícios de autoria através da desconstrução de uma noção de fotografia enquanto registro. A busca por imagens de interesse, a suposição da intenção do fotógrafo, a discussão sobre fotografias de artistas como Vik Muniz, a utilização da máscara para novos recortes, entre outros, foram os exercícios considerados parte da “etapa de sensibilização”, que antecedia a solicitação de que os sujeitos fotografassem livremente ou a partir de um tema.

Nas primeiras oficinas, com os adolescentes do ambulatório, dois dos três jovens que participaram do trabalho, afirmaram que o “homem” da foto de Vik Muniz (FOTOGRAFIA 4) não existia mais. Poderíamos pensar que isto indicava não apenas uma sensibilização para a instantaneidade do referente, mas também para a intencionalidade do fotógrafo. Afinal, foi ele que fez a imagem “existir” e “persistir” assim como ela pode ser vista. Isso que aparece de forma mais clara na obra de Vik Muniz, colocou-se em discussão também no momento em as fotos publicitárias eram as mais rapidamente escolhidas pelos jovens em razão dos elementos que apareciam nelas. Eles passavam pela experiência de serem apreendidos pela intenção do fotógrafo. Posteriormente, quando eles se depararam com o impasse de escolher que parte de um grande peixe, que ocupava duas páginas inteiras, seria recortada (pela máscara), esta questão apareceu novamente. Mas neste momento eram eles que deveriam decidir que tipo de imagem gostariam de produzir. Tais exercícios buscavam deslocar os jovens da posição de observadores das fotos para produtores. Isto fazia parte do processo de se tornar autor de uma resposta-imagem sobre a instituição. No momento em que estes mesmos jovens foram desafiados a produzir imagens tentando responder como percebiam o CIAPS, observamos a possibilidade da fotografia de dar visibilidade às

experiências singulares em relação à instituição. Este ponto será tratado mais adiante, juntamente com uma discussão sobre as fotos produzidas.

Nas oficinas com a equipe fixa, estagiários e residentes esta etapa foi um pouco mais curta, durando apenas um encontro. Entretanto, foi possível realizar uma discussão sobre o que havia acontecido em experiências anteriores com fotografia no CIAPS, nas quais eles mesmos se sentiram desconfortáveis pelo fato de que os adolescentes empunhavam câmeras. A questão da autoria foi abordada, assim como os exercícios com a máscara e as escolhas de imagens. A possibilidade de fotografar em grupo (que se deu em função da limitação do número de câmeras) tornou a experiência bastante interessante. Entre três e quatro pessoas, as fotos eram produzidas e, posteriormente, compartilhadas. O exercício de autoria esteve relacionado com a possibilidade de invenção de uma forma de expressar como se percebe o CIAPS em pequenos grupos. O compartilhamento posterior das produções com o coletivo permitiu virtualizações, ou seja, a passagem de uma solução dada (sobre o serviço) a um campo de discussão e análise, um campo problemático.

As oficinas com os auxiliares de enfermagem eram uma demanda da instituição em função de que poucos trabalhos realizados no CIAPS eram dirigidos a estes trabalhadores. Ao mesmo tempo, era do nosso interesse tentar envolver todos os sujeitos em exercícios de autoria e na possibilidade de virtualização das práticas ali realizadas – através da indagação sobre o local. Sendo assim, em um primeiro momento, as oficinas foram muito bem aceitas. Uma das psicólogas nos apresentou à equipe de enfermagem. Neste momento foi possível explicar o motivo do trabalho e o interesse foi imediato. Entretanto, quando a proposta começou, houve um certo desânimo da parte dos auxiliares, seja por estarem sempre muito ocupados, seja pela suposição de incapacidade de produzir imagens e falar sobre elas, verbalizada constantemente. Entretanto, em nenhum momento havíamos dito que eles teriam que falar sobre as fotos. Isto aparecia

como um convite em um momento posterior, mas não era um pré-requisito e a ênfase era sempre no processo de fotografar tentando responder a uma pergunta e compartilhar as produções no coletivo.

Como contraponto à suposição de incapacidade de fotografar verbalizada por eles, buscamos explicar que não esperávamos que as imagens estivessem de acordo com padrões estéticos específicos, mas que pudessem conter algo da experiência deles em relação ao local. Ressaltamos, ainda, que tal experiência só poderia ser expressa por eles mesmos, já que se tratava de algo singular. E, ainda, que eles eram os sujeitos que passavam mais horas seguidas trabalhando no CIAPS e, por esta razão, teriam várias coisas a “dizer”. A necessidade de tais explicações indicava que estes sujeitos não se sentiam autorizados a “falar” do local a partir de uma posição de autoria. Esta desvalorização do próprio saber pode ser resultado de práticas institucionais rígidas, onde trajetórias singulares são desconsideradas e sufocadas pelo excesso de atividades diárias que, muitas vezes, acabam por se restringir à reprodução do saber legitimado no local.

Entretanto, percebemos que em alguns momentos estes trabalhadores rompiam com a norma institucional, em comportamentos que se afastavam do que estava “prescrito” por ela. Um exemplo disto é quando Lilica sugere que eu abra a porta de saída do CIAPS com a chave e, deixando a porta aberta, volte até a sala das crianças para colocar a chave na gaveta. Além de permitir que eu deixe a porta aberta, o local onde a chave fica guardada foi mencionado na frente dos jovens. Se nas unidades de pacientes crônicos do HPSP isto é algo freqüente, em função de que os sujeitos estão a tal ponto institucionalizados que já não podem pensar em sair sozinhos, no CIAPS os pacientes são, em sua maioria, jovens usuários de crack, que constantemente pensam em fuga. Por esta razão a atitude de Lilica foi surpreendente. Apesar disto, nada aconteceu, indicando que ela sabia o que estava fazendo, ainda que isto não estivesse completamente de acordo com as regras do local.

Em outro momento, os meninos estavam se agredindo fisicamente e chamavam Ever constantemente, ao que ele respondeu: “finjam que eu não existo”. Considerando as regras de registro e controle do comportamento dos jovens no CIAPS isto também foi algo um tanto curioso. Em um primeiro momento cheguei mesmo a me preocupar que os jovens se machucassem muito. Mas, considerando a calma de Ever, compreendi que a situação era exatamente a mesma que se passa em uma escola ou praça, onde meninos brigam e conseguem resolver suas “diferenças” sozinhos. Esta confiança pareceu fundamental aos jovens, que logo pararam com as agressões.

Os auxiliares de enfermagem são sujeitos que estão em uma condição bastante peculiar na instituição. Por um lado eles recebem muitas “prescrições” sobre como trabalhar: que regras gerais seguir, como abordar cada paciente, que recursos físicos e químicos utilizar. Isto os coloca em uma posição de reprodução de um saber técnico especializado específico, que advém dos médicos, psiquiatras, psicólogos, pedagogos, enfermeiros. Entretanto, por outro lado, eles são os profissionais que estão mais tempo seguido junto com os jovens e por isto podem estar sensíveis às experiências singulares dos usuários do serviço. Além disso, há um espaço para a criação de formas de trabalhar particulares, capazes de escapar um pouco à rigidez das normas. Entender a posição peculiar destes sujeitos pode ser um caminho para a compreensão dos modos como eles se reconhecem nos jogos de verdade que definem as práticas no local. Neste sentido, a proposição de exercícios de autoria, onde a singularidade deve emergir, pode tornar relações visíveis e abrir vias de compartilhamento de experiências criativas. Se, em um primeiro momento, o que apareceu foi uma recusa a fotografar, indicando uma suposição de incapacidade de tomar uma posição enunciativa sobre as práticas no serviço, em um segundo momento, a participação nas oficinas – que acabou ocorrendo – pôs em cena uma série de novos sentidos.

A etapa de sensibilização foi fundamental neste processo, pois buscava problematizar o entendimento da fotografia unicamente como ícone. Isto se deu através dos exercícios já mencionados, que tinham como objetivo enfatizar o papel criativo do fotógrafo e a possibilidade de produção de sentidos através da imagem. Algumas perguntas como “você acha que a foto é de quem a tira ou de quem aparece nela?” foram colocadas para quase todos os sujeitos nesta etapa da oficina. No caso da equipe de enfermagem, todos disseram que achavam que a foto era de quem a tirava, menos Ever, que respondeu: *“Não é de nenhum dos dois. A foto é de quem olha. Quem olha é que vai sentir alguma coisa. Em segundo lugar é de quem tira, pois quem tira vai expressar um sentimento. E quem aparece não é nada, é só alguém que fica ali, parado.”*

Esta resposta nos fez repensar a pergunta que estávamos colocando. Nosso objetivo era, principalmente, atentar para o fato de que a fotografia poderia ser uma produção de um sujeito, e não apenas uma reprodução da realidade. Entretanto, neste jogo, havíamos esquecido de acrescentar um elemento importante: a produção de sentidos/sensações/afecções de quem olha a imagem. Isto torna o “receptor” também um “autor”, como na escrita ou nas artes em geral. Entretanto, na fotografia a contemplação é um olhar que desdobra outro olhar que, por sua vez, produziu-se em sincronia com um referente. A imagem que se olha e partir da qual se pode produzir sentidos/sensações/afecções tem peculiaridades, pois é ícone, símbolo e índice ao mesmo tempo. A complexidade deste processo multiplica “autores” ao mesmo tempo em que permite que se os esqueça. Multiplica porque eles podem ser quem produz e quem olha. E permite que os esqueça porque ele pode esquecer estes dois, concentrando-se no que aparece – que para Ever “não é nada”, mas em muitos outros contextos, como veremos, e para o Comitê de Ética do HPSP, é tudo.

Partindo deste ponto para a análise da etapa de sensibilização com os jovens da internação, iremos lembrar que todos os adolescentes responderam que a foto era de quem aparecia nela, com exceção de uma menina, que não entendeu a pergunta e por esta razão não respondeu. Ela estava aparentemente em constante delírio e contava as mais diversas histórias sobre as fotos dos livros levados por nós. Os bebês que apareciam eram seus filhos, os meninos, seus namorados, as meninas, ela. Enquanto os outros diziam para ela “não inventar”, ela seguia sua narrativa, até que um menino, muito angustiado, foi chamar a “tia” (auxiliar de enfermagem). A “tia” chega e diz para a menina o nome dela, a cidade de onde ela vem e o hospital no qual ela está internada agora. E conclui: “esta é a única verdade”. A menina escuta em silêncio, espera a “tia” sair da sala, e segue o seu relato sobre as fotos que vê.

Este ponto nos ajuda a pensar nas relações entre autoria e loucura. Pois todos os jovens faziam seus próprios comentários sobre as fotos e alguns também contavam histórias. Mas o relato desta menina, que parecia, para nós, tão autoral quanto o dos outros – ou mais, pois reinventava a imagem de um jeito muito próprio e que repercutia agudamente no coletivo – era pressionado a se calar. Isto ocorreu porque os exercícios de autoria só são possíveis quando uma produção pode ser compartilhada e, para isso, é preciso que ela seja reconhecível em uma rede de sentidos. Mas o que ocorre é que o delírio tangencia a lógica hospitalar psiquiátrica sem lhe atravessar: as práticas manicomiais procuram eliminar aquilo que, em outro espaço, poderia ser considerado uma diferença. O que para nós pode ser um exercício de autoria, nestas instituições se torna, todos os dias, um imenso nada.

Os outros adolescentes também fizeram comentários sobre as fotos que lhe chamavam a atenção na etapa de sensibilização, como já foi mencionado. A maioria deles parecia estar preso a uma noção icônica da fotografia, pois os comentários eram quase

sempre sobre o que aparecia nelas e poucas vezes sobre a imagem em si. Entretanto, alguns deles criavam novas versões do que viam, como no caso citado acima. Um dos meninos expressou um entendimento simbólico da imagem, ao comentar a foto de uma tenda com uma placa improvisada onde dizia: “vende-se picolé”. Ele disse que o fotógrafo havia querido abordar “o esforço do trabalho”. Uma das diferenças entre este tipo de interpretação e a criação de versões é que a interpretação supõe um sujeito com uma intenção por trás da produção da imagem. A etapa de sensibilização buscava atentar justamente para a possibilidade de o fotógrafo estar intencionado.

Esta discussão também perpassou a etapa de sensibilização com os trabalhadores. Ever, um dos auxiliares de enfermagem, entende a intencionalidade em fotografia de uma forma interessante: *“Não. Nem sempre ele (o fotógrafo) consegue se expressar exatamente como quer e nem sempre ele quer expressar algo. Por exemplo, um fotógrafo de festas, aniversários, quer apenas registrar um momento. A pessoa que olhar a foto depois é que irá pensar ou sentir algo. Em outros momentos o fotógrafo pode ter uma intenção, pode querer expressar algo, como um sentimento. Mas também pode não conseguir.”* De fato, uma imagem pode ter um caráter de registro, pode ser acidental. E ainda que um sujeito esteja intencionado, não há nenhuma garantia de que ele venha a considerar que alcançou seu objetivo⁹, pois o acoplamento tecnológico do qual resultam imagens fotográficas se produz numa esfera de imprevisibilidade. Ever experimentou isto no seu processo de fotografar, pois sempre situava as imagens em relação às quais estava satisfeito ou não. Apesar disto, Ever demonstrava a consciência de que um sujeito que visse a sua foto poderia não compartilhar das sensações/significados que ele quis expressar.

⁹ Cabe salientar que compreendemos “objetivo” de uma forma ampla, onde poderia estar inclusa a experimentação tecno-visual como um fim estético em si. Neste sentido “objetivo” se aproxima de intenção e não de planejamento imagético.

Estas produções no campo de pesquisa reforçam a idéia de que os exercícios de autoria em fotografia não estão dados a priori. Eles dependem de relações entre sujeitos, tecnologias e regimes de verdade. Quando se trata de uma pesquisa-intervenção, na qual se quer produzir ações e conhecimento através da fotografia, dependendo dos interesses que se têm, será necessário criar vias para o exercício de autoria. Este foi o caso do trabalho de campo desta tese, que se estruturou a partir do entendimento de que as condições de produções legitimadas estavam, em geral, restritas a poucas pessoas no CIAPS. Neste sentido, os exercícios de autoria poderiam fazer emergir trajetórias singulares a respeito das práticas no cuidado do sofrimento psíquico, marcando uma diferença nesta rede de sentidos que se apresentava de forma tão rígida. A estratégia utilizada para produzir relações entre sujeitos e tecnologia fotográfica, incluindo a possibilidade de exercício de autoria, foi a etapa de sensibilização. Entretanto, muitas outras estratégias podem – e devem – ser formuladas a partir da singularidade de cada contexto no qual se trabalha.

9.3 A irredutibilidade fotográfica e a pesquisa

Partimos do entendimento de que a fotografia possui uma complexidade particular por: 1) poder ser tomada a partir de três posições epistemológicas – que a compreendem como ícone, símbolo e ícone (DUBOIS, 2004) – e 2) manter um potencial pré-individual após o ato que a produz fisicamente, o que possibilita virtualizações e análises sobre as redes de sentido nas quais ela se produz e circula. Na pesquisa de campo desta tese, observamos momentos em que cada uma destas três posições epistemológicas se fez mais evidente. Ao mesmo tempo, estivemos atentos ao ato de produção fotográfica e às repercussões da fotografia já concebida, ou seja, ao potencial pré-individual da imagem individuada nos campos discursivos nos quais ela circula. Por

isso, as releituras verbais sobre as fotografias, realizadas pelos sujeitos que as produziam, pelo coletivo do CIAPS e em tantas outras redes de sentidos – exposições, congressos, grupo de pesquisa – foram muito importantes. Elas não foram tratadas como uma explicação da foto, mas sim como uma re-indivuação a partir do encontro entre imagem e sujeitos/coletivos.

Pensando nos efeitos das imagens no regime de verdades do HPSP, observamos que a noção icônica da fotografia sobressaía em relação às outras, como foi mencionado anteriormente. Enquanto esta forma de compreensão da fotografia era óbvia para o Comitê de Ética, por exemplo – que buscava evitar que os jovens fossem identificados pelas imagens – a questão da autoria e os objetivos do projeto tiveram que ser muito bem explicados, pois isto parecia mais obscuro. Tal fato não é estranho se pensarmos que as práticas discursivas referentes ao olhar na instituição se caracterizam pela objetividade e apagamento daquilo que se coloca fora das lentes de normalidade diagnósticas. Neste sentido, o que se pode ver numa fotografia é a realidade nua, resultante da utilização de um aparato técnico. A imagem pela imagem, sua particularidade estética, o sujeito que a produz, todos desaparecem e o que fica é o referente, tomado como prova.

Um caso interessante foi o de Ale, um menino que estava preocupado que sua namorada soubesse que ele havia internado no São Pedro por causa de crack. Como era verão, Ale resolveu que contaria para a menina que havia ido para a praia e, para provar isso, ele lhe mostraria uma foto das meninas que tinha conhecido. Então ele pediu que nós, asicineiras, e a estagiária do CIAPS posássemos para a foto com ele e depois pediu a imagem impressa para levar. De certa maneira, Ale usava a condição icônica da foto – no caso, o fato dela poder ser considerada uma prova – para “enganar”, através de um processo de criação que colocava em jogo também uma produção

simbólica. Podemos pensar nisso como um exercício de autoria, onde Ale articulou curiosamente as possibilidades fotográficas, de uma forma completamente diferente daquela imaginada pelo Comitê de Ética do Hospital. Isto implica uma relação com a fotografia mais complexa, que talvez só tenha sido possível de ser pensada fora das normas institucionais.

Este “jogo”, que coloca em cena uma “farsa” e uma “prova” ao mesmo tempo, é plausível graças à posição híbrida da fotografia em relação aos campos epistemológicos mencionados. É através do entendimento de que a fotografia ocupa um lugar entre a criação e o referente que poderemos entender mais sobre os regimes de verdade nos quais ela se coloca. Ao mesmo tempo, a construção de ações junto a campos específicos pode tensionar práticas discursivas rígidas. A possibilidade de invenção a partir destes acoplamentos tecnológicos, o ultrapassamento do limite aparentemente colocado pela técnica e pela forma como a técnica é tomada, pode ser uma via de construção de novas realidades.

Algo interessante aconteceu também nas oficinas com os auxiliares de enfermagem, quando Ever estava “montando” sua foto em cima da mesa, com prontuários e caixas de medicamentos (FOTOGRAFIA 13), e Lilica recolhe o material para guardá-lo. Um dos meninos que estava brincando diz: *“não tia Lilica, isto é da foto do tio Ever!”*. A criação de cenas para fotografias com objetos nos recorda o estatuto ficcional destas imagens. No caso, Ever estava criando uma versão do próprio ambiente de trabalho, a fim de expressar a forma singular como percebe o local. Ele faz o mesmo em outras fotos (FOTOGRAFIA 15) e na qual ele pede para que eu apareça (FOTOGRAFIA 16). Ever explora as possibilidades fotográficas para produzir imagens e não registrar o cotidiano, como pode parecer ao discurso que compreende a fotografia apenas como ícone. Isto é compreensível se lembrarmos o que este mesmo sujeito fala

sobre o referente em outro momento: “(...) *quem aparece* (na foto) *não é nada. Só fica ali, parado.*” É interessante também pensar que o menino que avisou Lilica sobre a foto de Ever também percebeu isso, mesmo que ninguém tenha lhe dito nada.

Além de tomar a fotografia em sua complexidade epistemológica, buscamos compreendê-la como um objeto fisicamente individuado que mantém um potencial pré-individual nos campos discursivos nos quais ele circula e, por esta razão, está sujeito a defasar-se de si mesmo e tornar-se outra coisa a partir de campos metaestáveis. Isto significa que em diferentes regimes de verdade a fotografia será tomada de formas distintas. Em um campo de lutas, como o CIAPS, onde se tensionam diferentes formações discursivas sobre saúde mental, a fotografia poderá ser, a um mesmo tempo, tomada de muitas maneiras. Os exemplos trazidos anteriormente apontam para esta direção. Além disso, a experiência singular dos sujeitos permitirão novos encontros com as imagens. Quando Lilica e os meninos da internação infantil olham uma imagem produzida por ela, (FOTOGRAFIA 11) um deles diz: “*A minha cama!*”. O mesmo ocorre quando outro menino olha a foto de Ever (FOTOGRAFIA 15) e diz: “*Meu tênis!*”.

Os sujeitos que conceberam estas duas fotos buscavam expressar-se através de construções singulares a respeito de como percebiam o CIAPS. Tais construções estavam bastante relacionadas a um entendimento simbólico da imagem. Entretanto, o que chamou a atenção dos meninos foram objetos relativos à suas próprias experiências no local. Isto reforça a idéia de Ever, de que “a foto é de quem a vê”. Pois para os meninos ficou difícil de ver, em um primeiro momento, outras coisas que não o “tênis” ou a “cama”, objetos tão importantes no seu cotidiano. Por outro lado, isto não significa que a imagem não ganhe outros sentidos posteriormente, num processo de recriação constante também pelo sujeito que a percebe. (aqui preciso ajuda da Cristina sobre percepção da obra de arte) Sujeitos e coletivos são campos metaestáveis, estão em

constante devir e, por esta razão podem encontrar-se de diferentes maneiras com a fotografia. Poderíamos pensar neste potencial de recriação pela percepção da imagem como um campo pré-individual que a fotografia mantém por sempre estar relacionada a olhares metaestáveis.

Poderíamos pensar que o processo de individuação física destas imagens se dá a partir da metaestabilidade entre uma individuação psíquica e um objeto técnico. A câmera fotográfica permite a produção de uma imagem bidimensional a partir de “montagens” como a de Ever e Lilica, onde os referentes que não tinham relação formam um todo único, indivisível, que não irá se re-individuar, mas poderá se desgastar pela passagem do tempo ou se destruir. Entretanto, ele nunca será outra coisa. O mesmo acontece com muitas outras imagens produzidas pelos sujeitos, onde a montagem não foi ativa, mas “eleita” ou acidental. A fotografia de Vicente (**foto**) pode permitir uma leitura dramática, onde um cão sarnento e sem dono se esconde em um buraco com uma caixa de medicamentos. A posição da caixa, do cão, do buraco, a iluminação, podem ter sido todos aleatórios (não foi Vicente que os colocou ali), mas a fotografia do menino os uniu em uma superfície única, capaz de permitir infinitas leituras.

O mesmo ocorreu com a fotografia da equipe (FOTOGRAFIA 9). Os seus autores estavam intencionados ao produzirem esta imagem e tinham uma idéia mais ou menos clara daquilo que gostariam de expressar – no caso, como foi dito, as posições dicotômicas da reforma psiquiátrica e da contra reforma psiquiátrica na instituição, através das imagens de uma árvore viva e uma árvore morta. As árvores estavam antes das oficinas. A câmera fotográfica foi o que tornou possível a produção simbólica de uma imagem única, que, no caso, é de natureza completamente diferente do referente e, além disso, expressa condições de trabalho e desencontro de discursos, ou seja, coisas que não têm semelhança alguma com árvores. Isto aponta para uma condição simbólica,

mas também indiciária. As árvores “estavam ali” e fizeram parte de um processo que se individualizou fisicamente em fotografia. E neste ponto esta imbricada uma possibilidade também de recriação do espaço institucional, através de re-versões dos referentes por novas individuações que podem ser produções simbólicas.

Neste sentido as três posições epistemológicas através das quais se pode pensar a fotografia foram interessantes no trabalho de campo desta tese e podem ser consideradas estratégias na produção de conhecimento e ações em coletivos. Além disso os processos de individuação da fotografia indicam uma produção inicial (física) por parte de um sujeito que pode ocupar uma posição de autoria e, também, uma metaestabilidade que permite que coletivos e outros sujeitos reconheçam estas produções de diferentes formas. Algumas leituras posteriores das imagens e alguns efeitos delas serão trazidos a seguir.

9.4 Produção, reprodução e dispersão de sentidos através da fotografia

Fotografias são objetos que permitem leituras distintas e infinitas. Ao longo desta pesquisa, muitas versões foram criadas para as imagens produzidas pela pesquisadora, pelos sujeitos-fotógrafos, por outros “integrantes” do CIAPS, por participantes de apresentações e mesas redondas em congressos, por pareceristas de artigos, entre outros. Esta sessão irá trazer algumas leituras possíveis produzidas nestes espaços, pois consideramos que elas são muito importantes no que tange à intervenção e às possibilidades de invenção de um novo espaço institucional. Evidentemente não se trata de explicar as fotografias, mas de trazer desdobramentos possíveis a partir delas.

De uma forma geral, olhando apenas as imagens, o que chamou a atenção da maioria das pessoas nos espaços não-institucionais, foi o fato de que nelas praticamente não aparecem pessoas. No que pese a condição de registro e memória destas fotografias, poderíamos pensar que elas “enganam”. Imaginemos uma situação hipotética onde elas seriam encontradas em um futuro distante, isoladas das outras formas simbólicas a elas hoje associadas: seria factível a hipótese de que o hospital estava vazio, ou melhor, vazio de pacientes. Pois as poucas pessoas que aparecem nas imagens são pesquisadores ou trabalhadores do local. Por esta via, a “verdade” se transforma, apoiada justamente na legitimidade da fotografia enquanto técnica capaz de produzir uma versão fiel da realidade. Dessa forma, poderíamos pensar que a imagem faz a verdade se tornar o que nela aparece, do mesmo modo como ocorreu nas oficinas, com a idéia de Ale para “enganar” sua namorada. Em ambos os casos, a fotografia traz um desejo, mais do que uma realidade – de Ale ter passado o verão na praia e do hospital psiquiátrico estar vazio.

Por outro lado, da nossa parte, o que sabemos é que as imagens vazias traduzem o apagamento dos sujeitos “em tratamento” pelas práticas institucionais. Entretanto, nossa intuição sobre as re-individações destas imagens no futuro poderia ser ainda mais utópica: pois toda fotografia implica a existência de um fotógrafo. E se não se vêem pessoas nas fotos, sabe-se que existem sujeitos por trás das câmeras, produzindo versões singulares do espaço institucional. Os pacientes ou trabalhadores não estão em uma posição de objeto a ser fotografado, aquele que na fala de Ever “*não é nada. Só fica ali parado*”, mas sim numa posição de autoria a respeito das práticas manicomiais em nosso tempo. Isto é o objetivo de nossas práticas e nossa aposta é a de que a fotografia pode nos ajudar neste processo, não somente pelo seu potencial de criação, mas também pela sua legitimidade e condição de ser constantemente re-individuada, virtualizando a rigidez dos discursos manicomiais.

Além do estranhamento pela falta de pessoas, observamos uma diferença temática que distancia as fotografias dos trabalhadores, jovens internados e jovens em tratamento ambulatorial. Na oficina com a equipe fixa, a discussão realizada após a exposição das fotos para o grande grupo fez aparecer um CIAPS dividido em suas posições em relação ao tratamento do sofrimento psíquico. A fotografia das árvores (FOTOGRAFIA 9) aponta para isso e gerou intensa discussão. Esta dicotomia esteve presente em outras fotos, que marcavam muito um dentro e um fora através de grades e janelas. Isto nos levou a pensar em uma institucionalização dos próprios trabalhadores, no fato de que eles se relacionam com as práticas institucionais a principalmente partir de dois pólos, o que pode limitar a criação de novas formas de trabalhar e experienciar o local. Pois a tensão se mantém em fluxos e refluxos de uma discussão que se repete, sem proposições que possam marcar realmente uma diferença. A razão disto talvez seja o caráter total das práticas manicomiais, que as mantém sempre uma força contra qual se deve lutar antes de começar a pensar em campo da invenção.

Esta dicotomia e suposta institucionalização não foram expressivas nas fotografias dos jovens do ambulatório. Pelo contrário, estas imagens são esteticamente distintas daquelas produzidas em outras oficinas, pois trazem cenas que nos permitem esquecer que o espaço fotografado é um hospital psiquiátrico. Vicente, após dezoito internações, parecia conhecer o local como a palma de sua mão. Ele nos mostrou elementos inusitados no São Pedro: as frestas por onde se viam pôsteres de mulheres nuas, o lugar onde se escondia uma galinha-do-mato, a árvore de mais de cem anos, a “casinha” do João de barro, o canto freqüentado pelo cão. Entretanto, esta intimidade, apesar de impactante, fazia-nos perceber a singularidade do seu olhar, que evidenciava a vida - no caso, dos bichos – escondida em um lugar que tem como efeito de suas práticas esconder vidas. E um lugar onde sua própria vida foi escondida muitas vezes.

Patrícia, a outra jovem que participou das oficinas do ambulatório, fotografou de uma forma planejada. A partir de três imagens (onde apareciam a entrada do hospital, bancos no gramado e uma flor) ela diz: *“eu queria mostrar que antes esse lugar era só um hospício. Eu passava aqui na frente e pensava que eles maltratavam as pessoas. Mas agora eu venho aqui e faço oficina e vejo que não é só isso”*. Apesar de seus comentários e suas fotos parecerem, em um primeiro momento, reproduzidos a partir de relatos de outras pessoas – já que esta versão do local é bastante corrente – a menina nos aponta algo interessante. Pois ela não conta a história de um lugar que se transformou em outra coisa, mas sim de um espaço onde práticas contraditórias se tornaram contemporâneas. E ressalta que, depois, ela viu que o local não era “só” isso (um hospício). Esta é também a forma como temos compreendido o HPSP e o CIAPS: como um espaço de tensões, onde se faz evidente uma dicotomia, mas onde também, como na experiência fotográfica de Vicente, existem descontinuidades.

Nas oficinas com os jovens da internação, podemos desdobrar outras leituras. Por um lado, as imagens produzidas apontam para o aprisionamento, que parece ser a forma como estes sujeitos se experienciam em relação às práticas institucionais. A imagem de Fe (FOTOGRAFIA 25) gerou muita repercussão no grupo. Admirada pelos demais participantes da oficina e associada à vida em um presídio, ela inspirou a produção de novas imagens no mesmo local – o banheiro – por mais quatro meninos. Não podemos deixar de pensar que este é um espaço muito particular do serviço: o único onde as marcas singulares dos jovens – inscrições nas paredes, no caso – podem-se manter. Nos outros espaços, estas marcas são apagadas, seja por uma mão de tinta na parede, seja através de apagamentos simbólicos como o uso de roupas coletivas e o recebimento de um diagnóstico que passa a ser mais importante do que o próprio sujeito no contexto institucional.

Além disso, o banheiro é o lugar que concentra quase toda a privacidade possível em um hospital psiquiátrico¹⁰, pois é um dos poucos lugares onde os pacientes podem estar sozinhos. Além disso, a cueca presente na imagem de Fe não é um objeto qualquer, pois as roupas íntimas são as únicas coisas pessoais que os jovens podem levar consigo para dentro do Hospital. Estes detalhes permitem pensar a respeito do impacto desta fotografia: ela torna a particularidade visível, lembrando que existem diferenças por trás das fórmulas normalizadoras da instituição total. Desse modo, é capaz de disparar o desejo dos jovens a produzir suas próprias versões do banheiro (FOTOGRAFIAS 29, 30, 31 e 32), numa criativa inscrição sobre inscrições singulares (os escritos nas paredes). Poderíamos pensar neste movimento como um exercício de autoria, onde a experiência de si se coloca em jogo através da produção de imagens capazes de serem compreendidas em uma coletividade.

A foto de MX (FOTOGRAFIA 26) também teve um efeito interessante no coletivo, pois quando ele a mostrou para os outros jovens e para os auxiliares de enfermagem que estavam no ambiente no momento da oficina, todos estranharam a imagem, perguntando a ele de onde ele a havia tomado. MX nos levou ao seu quarto, mostrou-nos uma fresta entre as grades da janela que fica ao lado de sua cama disse: *“eu tirei essa foto porque gosto de ficar olhando por esse burquinho”*. MX mostrava uma forma de “olhar” singular e ele mesmo se surpreende com o fato de que ninguém mais sabia sobre aquela fresta. De certa forma, poderíamos pensar nisso como um exercício de autoria, onde um sujeito traz para uma rede de sentidos algo novo e que é, ao mesmo tempo, singular e compartilhável.

As fotografias entre frestas foram muitas, o que inspirou o nome da exposição. Através delas via-se a rua pelo lado de dentro do hospital (FOTOGRAFIAS 18, 22, 25, 26, 28 e 35). De um modo geral, as fotografias dos jovens da internação estiveram entre a

¹⁰ O outro espaço seria o de atendimento clínico individual.

estética do presídio – grades, portas, janelas e cadeados – e a rua, o que deve nos levar a repensar as formas de tratamento do sofrimento psíquico e da adição. Pois a produção de saúde fica invisível frente ao controle e à restrição da liberdade.

Ainda em relação a isso, uma menina, Mana, tirou uma foto interessante, onde aparecia o quadro de pacientes internados, dividido por uma fita isolante preta, que lembrava também uma grade. Nesta foto estavam os nomes, as idades e a data de baixa de todos os jovens. Esta foi a primeira foto escolhida por Mana para ir para a exposição, mas logo foi vetada, em função de que não protegiam a identidade dos pacientes. Mana disse que as regras eram sobre fotografar os pacientes. E, de fato, ninguém havia dito nada sobre fotografar quadros. Novamente as práticas institucionais apagam a saída criativa da menina de fazer o grupo inteiro “aparecer” na exposição. Devido à restrição, Mana acabou escolhendo outra foto, desta vez do quadro de atividades quase vazio, também dividido por fita isolante preta lembrando uma grade (FOTOGRAFIA 33)

Outro menino, PC, escolheu a foto onde aparece a sala de espera da internação (FOTOGRAFIA 27). Sobre ela, ele disse: *“gostei desta, pois este é o lugar onde visito a minha mãe.”* O comentário, trivial a uma escuta desatenta, demonstra o quanto PC se sente preso no local, pois não é sua mãe que vai visitá-lo no hospital, mas ele que a visita no pequeno espaço com bancos que fica logo na saída da unidade de internação adolescente. Ele visita sua mãe, que está fora e, de alguma maneira, ele visita o “fora”. Este desdobramento a partir da imagem produzida remete ao potencial da re-individualização da imagem a partir de diferentes percepções. Nesse sentido, a fala pode entrar como um elemento importante de re-criação e não como uma justificativa da imagem.

Esta idéia se construiu melhor na oficina realizada com o vigilante do local, Vig Jorge. Este sujeito quis fazer comentários sobre quase todas as fotografias que produziu de um modo muito interessante, nunca reduzindo os possíveis sentidos das imagens, mas, ao contrário, abrindo novos campos de análise. Para fazer sua primeira foto, Vig

Jorge pediu que eu me sentasse na sala de espera e olhasse para a janela, montando uma cena (FOTOGRAFIA 22). No encontro seguinte, quando viu a imagem, ele falou:

“Aí está! Nesta foto tu estás pensando: ‘ nossa... tanta coisa lá fora, tanta rua e eu aqui nesse lugar’. E tu não estás internada aqui nem tem parente aqui nem nada. Mas nesta hora tu estavas pensando isso também. E é assim que eles pensam. Esta foi a foto que eu mais gostei.”

Neste momento eu percebi que ele havia entendido a proposta muito bem. Além disso, ele podia “jogar” com o referente que, no caso, era eu, afirmando coisas sobre meu pensamento. De certa forma ele me “usou” como referente para expressar algo que ele percebe em seu cotidiano, pois seu posto de trabalho é exatamente em frente à sala de espera. Outro comentário interessante, Vig Jorge fez a respeito da imagem que ele produziu (FOTOGRAFIA 23):

“onde estão as crianças? Porque elas não estão aqui brincando? Porque a quadra está vazia? Porque criança, quando brinca, quando joga, é tudo igual: não tem normal ou anormal. Tu já viu jogar criança normal contra criança anormal? Imagina um juiz apitando piii normais para este time anormais para aquele. Tu acha que elas se separam?”

A construção a partir da imagem produzida – e não uma justificativa verbal a respeito dela – pode ser um desdobramento potente na intervenção fotográfica. Pois isto abre novos caminhos de discussão e análise. Vig Jorge diz muito neste comentário, posicionando-se em relação às práticas no local. Em primeiro lugar ele afirma que, para as crianças, as distinções diagnósticas não fazem sentido, pois elas experienciam o coletivo através do brincar, ou seja, de atividades que podem incluir a diferença de uma forma mais tranqüila. Dessa forma, compreende a distinção normalidade – anormalidade como uma produção que pode fazer sentido somente em alguns contextos específicos. Em segundo lugar, sabemos que a quadra que aparece na foto de Vig Jorge está vazia pelas restrições em relação a fotografar pacientes já mencionadas. Entretanto, isto não restringe. Pelo contrário, isto permite que ele produza sua própria versão a respeito da

imagem. A primeira pergunta que ele faz é sobre a razão do campo estar vazio. Provavelmente ele quis expressar a idéia de que não há crianças ali porque este é o lugar onde as distinções diagnósticas mais fazem sentido. O CIAPS é uma quadra vazia.

Outro tema muito presente nas fotos e comentários de Vig Jorge foi o aprisionamento. Isto pode estar relacionado com o fato dele ser um vigilante e de seu trabalho ser exatamente o de evitar fugas. Em alguns momentos ele associa o local a um presídio, quando diz que os meninos “só pensam em sair”, como os presos, que “não usam este tempo para pensar no crime que cometeram, mas na fuga”. Pergunto a ele sobre as razões disto e ele responde que ali não têm muitas atividades para os jovens e, por esta razão eles não querem permanecer no CIAPS. Além disso, ele ressalta que no serviço existem horários pra tudo e os jovens não estão acostumados com isso. Vig Jorge faz algumas críticas ao que ele chama de “sistema”. Ele diz que o problema maior é que os jovens saem dali para retornarem ao ambiente que lhes deixou daquela forma e assim nunca irão melhorar. A solução que ele propõe para isto é que o governo ajude as famílias das crianças e adolescentes que ali internam a comprarem uma casa em outro bairro ou mesmo, outra cidade. De acordo com Vig Jorge, só assim será possível uma melhora.

De um modo geral a maioria das imagens teve como tema a relação dentro-fora e a experiência de aprisionamento, com a exceção dos jovens do ambulatório, que produziram imagens mais diversas. A rigidez das práticas na instituição aponta para uma experiência da impotência desde dentro de sua própria lógica e também para a criação de diferença quando se encontram frestas por onde se podem ver coisas que foram-se tornando quase invisíveis, como o cotidiano nas ruas da cidade. Isto aponta para a necessidade de criação de novas práticas em saúde mental, não referidas às discussões já existentes, mas livres delas e capazes de seguir em frente a partir das enormes transformações que começaram há mais de trinta anos na Itália e hoje se tornam uma luta

constante em diversos países, incluindo o Brasil. São necessárias novas produções e novos passos, não pensados anteriormente, que incluam a diferença e que possam nos levar a outros caminhos.

10. CONCLUSÕES

As quatro proposições desta tese estão imbricadas de tal forma que em muitos momentos a discussão sobre elas as fez indiscerníveis. A sustentação intencional deste modo de pesquisar e intervir está relacionada a uma aceitação complexidade inerente aos temas abordados. Poderíamos pensar que foi justamente a metaestabilidade o que perpassou todas as nossas proposições: ela caracteriza a experiência de si, a fotografia, os processos de individuação e as políticas públicas em saúde mental. Implicar-se neste campo significa recusar conclusões reducionistas e apostar na metaestabilidade como condição de possibilidade para a produção de diferença. Nesta seção iremos trazer algumas considerações finais sobre as proposições teóricas, a proposição metodológica e a proposição empírica mencionadas.

Sobre a proposição teórica I – *estabelecer relações entre experiência de si e exercícios de autoria* – podemos destacar três pontos: 1) ambas apontam para uma ética, compartilhada através de “atos” artísticos ou existenciais. Neste sentido, indicam um modo de ser no coletivo. Entretanto, a experiência de si extrapola a noção de autoria enquanto produção de diferença em uma rede de sentidos, pois a primeira indica a relação do sujeito com os jogos de verdade que lhe dizem respeito, sendo essa relação mais geral e capaz de incluir, não apenas a produção de diferença, como no caso da autoria, mas também a reprodução de lógicas e o assujeitamento. Apesar de que nosso objetivo não era equiparar conceitos, é importante salientar este ponto; 2) é possível estudar a experiência de si através de exercícios de autoria, pois neles os sujeitos atualizam formas de existência singulares em uma rede de sentidos; 3) não apenas os exercícios de autoria, onde se destacava, especialmente, a condição simbólica da foto, permitiram uma análise acerca da experiência de si no CIAPS, mas também a posição

icônica da fotografia facilitou isso, especialmente nas discussões realizadas com o Comitê de Ética em Pesquisa. Nelas, estavam em jogo, ao mesmo tempo, ética, autoria, fotografia e o regime de verdades que define as práticas no local. O desafio, colocado ao grupo de profissionais do comitê, de relacionar tais pontos, indicou caminhos para a análise da experiência de si.

Sobre a proposição teórica II – *analisar os processos de individuação da fotografia* – identificamos duas fases da fotografia: a produção e a circulação em diferentes regimes de verdade. Ambas envolvem processos de individuação distintos e importantes de serem pensados na formulação de propostas de pesquisa e intervenção. Em relação à primeira, de produção, podemos pensar que ela envolve uma individuação psíquica em uma relação de acoplamento tecnológico com um objeto técnico. Neste caso, a produção final se torna possível a partir de um encontro que envolve não apenas um sujeito, mas condições de criação técnicas singulares, possíveis somente neste acoplamento. A fotografia e todas as posições epistemológicas possíveis a respeito dela são resultado justamente deste encontro entre sujeito e objeto técnico. Por outro lado, as infinitas individuações que tal objeto permite ao dispersar-se em diferentes redes de sentido constitui um outro campo de análise, no qual haverá novos autores e novas visibilidades.

Sobre a proposição metodológica – *produzir conhecimento acerca da fotografia enquanto estratégia de pesquisa e intervenção* – concluímos que a potencialidade de produção de conhecimento e ações em campo através da fotografia reside, principalmente, na consideração de que a imagem fotográfica pode ser tomada a partir de posições epistemológicas distintas – icônica, simbólica e indiciária. Isto é o que a diferencia de outras formas de produção simbólica e técnica, pois ela consegue concentrar formas de compreensão que remetem, ao mesmo tempo, ao sujeito e à “realidade”, sendo capaz de permitir análises sobre experiências singulares e regimes de

verdade¹¹. A irreduzibilidade fotográfica permite atualizações – produções de imagens através de exercícios de autoria ou não – e virtualizações – efeitos das imagens nos regimes de verdade nos quais ela circula – a um só tempo. Sendo assim, consideramos que a complexidade o que faz da fotografia uma estratégia de pesquisa e intervenção. Tal complexidade inclui não apenas as três posições epistemológicas, mas também os distintos processos de individuação que ocorrem nas fases de produção e circulação.

Esta potencialidade ligada à condição híbrida da fotografia não é imediata, mas depende de formulações de intervenções que devem estar em consonância com questões de pesquisa específicas e peculiaridades dos campos nos quais se trabalha. Do mesmo modo, devemos lembrar que a utilização de câmeras fotográficas – ou TIC, em geral – não garantem as intervenções ou a produção de diferença. É preciso construir modulações de acoplamentos tecnológicos. Nas oficinas realizadas neste trabalho, a etapa de sensibilização para a condição simbólica da fotografia parece ter facilitado um posicionamento autoral. A idéia de que os trabalhadores e jovens eram autores das fotografias também aparecia, implicitamente, na colocação de uma pergunta a ser respondida somente com imagens. Na medida em que se solicita foto-resposta, subentende-se um sujeito respondente por trás dela e uma condição simbólica inerente a ela. Por fim, a possibilidade de enunciação sobre o CIAPS/HPSP coloca-se, assim, a todos os sujeitos que compõem o local, ampliando-se as vias de expressão e compartilhamento de experiências.

Cabe salientar, ainda, que falar sobre as fotos, não no sentido de explicá-las, mas sim de construir novas leituras e desdobramentos a partir delas, pode ser muito interessante. Pois consideramos a experiência de fotografar distinta da experiência de falar. E falar a partir das imagens produzidas, distinto de falar sem fotografar. Neste

¹¹ Isto significa dizer que diferentes regimes de verdade irão abordar formas de visibilidade distintas. Sendo assim, o modo como a imagem fotográfica é tomada no discurso pode elucidar elementos acerca dos contextos com os quais se trabalha.

sentido, há uma passagem de uma experiência particular (fotografar) a outra experiência particular (falar sobre as fotografias produzidas), que pode ser compreendida como um processo transdutivo (SIMONDON, 2009). Esta transdução potencializa o ato de fotografar enquanto via de exercícios de autoria e a fotografia enquanto produtora de efeitos nos regimes de verdade nos quais ela circula. Isto pode ser percebido nos exemplos trazidos das experiências em campo, nos quais as fotos produzidas pelos sujeitos desdobraram discussões interessantes.

Sobre a análise da experiência de pesquisa e intervenção com fotografia, pode-se considerar que o processo como um todo indica caminhos de discussão: a forma como a proposta é recebida, o engajamento dos participantes, as noções iniciais sobre a fotografia – que podem dizer muito sobre o regime de verdades no qual se trabalha –, o processo de produção de imagens, a tomada de uma posição de autoria, as imagens produzidas, as leituras dos sujeitos-fotógrafos e de outros sobre elas, as repercussões no coletivo e a exposição. Todas estas fases envolvem produção de conhecimento e intervenção e merecem ser consideradas.

Sobre a proposição empírica da tese – *construir vias de exercícios de autoria através de oficinas de fotografia digital em saúde mental* – podemos pensar que a experiência em campo nos levou a produções fotográficas e produções verbais-pós-fotográficas interessantes, indicando ações autorais por parte de sujeitos em diferentes posições em relação ao saber no CIAPS. As fotos de Vig Jorge (vigilante) apontam para um questionamento das formas de tratamento e controle no local. Este sujeito coloca questões muito importantes como a razão da existência de muros numa instituição que se propõe a produzir saúde e a falta de atividades interessantes aos jovens num momento em que eles precisam tirar a concentração das drogas. Isto está relacionado ao modo como este sujeito se experiencia em seu trabalho, no qual deve vigiar os pacientes para

que não escapem. Ao mesmo tempo em que ele garante que os jovens permaneçam no local, afirma que também fugiria, no lugar deles.

Vig Jorge também chega a criticar o sistema hospitalocêntrico, explicando que de nada serve tratar os jovens se eles retornam às suas casas, em cidades distantes, onde a “doença” foi produzida e onde não existem serviços de saúde mental. A alternativa que ele propõe a isso é que o governo construa novas residências aos ex-internos, em outras regiões. Além destas discussões, ele traz a questão do pertencimento das classificações normativas a uma formação discursiva particular, quando fotografa a quadra de esportes vazia e explica que *“criança, quando brinca, não é louca ou sadia. É tudo igual”*. Isto nos leva a pensar que suas colocações podem estar relacionadas ao fato dele ser um trabalhador terceirizado que, ora está alocado ali, ora em outros lugares. Seu estranhamento, neste caso, pode muito elucidativo.

Nas oficinas com os jovens da internação, assim como nas oficinas com a equipe, a questão da prisão ficou também bastante evidenciada através de imagens de portas, janelas, e cadeados. Entretanto, no caso dos jovens, havia também muitas imagens da rua, produzidas através dos buracos das paredes ou das frestas das grades. Buracos, estes, por eles conhecidos mais do que por ninguém. Este é o caso da imagem de MX, que impressionou a todos quando ninguém pode identificar o lugar de onde ele havia fotografado. No caso da equipe, por outro lado, as imagens apontavam para dicotomias entre reforma e contra-reforma psiquiátrica. De uma forma geral, as fotos que mais se distanciaram da questão do aprisionamento foram as dos jovens do ambulatório, que evidenciaram a vida escondida no local – árvores, flores e animais.

Isto nos leva a pensar em uma institucionalização da equipe de profissionais da saúde no CIAPS e em um aprisionamento a uma relação dicotômica entre discursos sobre o tratamento psíquico – reforma e contra reforma psiquiátrica –, que aparece, por

exemplo, na foto das árvores viva e morta. Estes confrontos têm efeitos na vida dos usuários e trabalhadores, pois, muitas vezes, as práticas se somam e não se substituírem. Sendo assim, os jovens da internação experimentam uma forma de tratamento que algumas vezes parece mais um presídio, na qual eles tem que confiar, mas ao mesmo tempo, da qual eles devem-se envergonhar. Já os jovens do ambulatório e os trabalhadores terceirizados podem estar mais atentos às discontinuidades destas práticas, e perceber vias de produção de diferença mais independentes da lógica hegemônica.

De qualquer forma, esse campo de contradições nos diz que existem condições de possibilidade para novas práticas. Mostra-se necessária uma ética inventiva no campo da saúde mental, que possa dar seguimento às grandes transformações já conquistadas pela luta antimanicomial. É preciso criar novas portas de saída, espiar pelas frestas e, mais do que isso, mostrar o que se vê. A discussão sobre saúde mental precisa ser cada vez mais pública, para além dos meios acadêmicos, e para isso são necessárias muitas vias de informação e compartilhamento de experiências.

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, Luiz E. R. Fotoetnografia: um estudo de antropología visual sobre cotidiano, lixo e trabalho em uma vila popular na cidade de Porto Alegre. Palmarinca, Porto Alegre, 1997.

AGUINAGA, Josu. *Nuevas piedras con las que tropezar otra vez*. In: Lo tecnológico en el arte, de la cultura de vídeo a la cultura ciborg. Virus Editorial, Barcelona, 1997.

AVEDON, Richard. *Portraits. Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, New York* – 26 set 2002- 05 Jan 2003 - ABRAMS, New York, 2003.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. São Paulo, Editora 70, 2009.

BASAGLIA, Franco. A psiquiatria alternativa. Brasil Debates: 1979.

BECHLER, Janaína. AMARAL, Olavo. MAURENTE, Vanessa. Vídeo Carta. Produção Audiovisual. Porto Alegre, 2003.

BRASIL. Estatuto da Criança e do Adolescente. Lei Federal 8069/1990.

BRASIL. Ministério da Saúde. Lei Federal 8080 *Define o Sistema Único de Saúde*. Brasília, 19 de setembro de 1990.

BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria nº106 *Institui os serviços residenciais terapêuticos*. Brasília, 11 de fevereiro de 2000.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. *Saúde Mental no SUS: os Centros de Atenção Psicossocial*. Portaria GM336/2002. Brasília, Ministério da Saúde, 2002.

BRASIL. Ministério da Saúde. Lei Federal nº10.206 *Dispõe sobre os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental*. Brasília, 06 de abril de 2001.

BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria nº 251. *Estabelece diretrizes e normas para a assistência hospitalar em psiquiatria* Brasília, 31 de janeiro de 2002.

BRASIL. Ministério da Saúde. Lei Federal nº 10.708 *Institui o auxílio-reabilitação psicossocial para pacientes acometidos de transtornos mentais egressos de internações*. Brasília, 31 de julho de 2003.

BRACO, Renata. BUSSANI, Bruna. COCIANI, Annamaria. *La guida al servizi di salute mentale. Dipartimento di Salute Mentale di Trieste*. Confini Impresa Sociale, Trieste, 2006.

CAPELA, Nithiane, MARASCHIN, Cleci, MAURENTE, Vanessa S, RICKES, Simone M., DIEHL, Rafael. *Tecnologias digitais e jovens usuários de serviço de saúde mental*. In: Informática na Educação Teoria & Prática. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2008.

CHEUICHE, Edson 120 Anos do Hospital psiquiátrico São Pedro: um pouco de sua história. In: Revista de Psiquiatria do Rio Grande do Sul v. 26 n. 2 p.119 a 120. Maio-ago2004, Sociedade de Psiquiatria do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

COSTA, Mário. O Sublime Tecnológico. São Paulo, Editora Experimento, 1995.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: a evolução das técnicas e das artes da figuração*. En: PARENTE, André. Imagem Máquina. Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

CUNNINGHAM, Imogen. Flora. By Richard Lorenz. Bulfinch, 1996.

DELL'AQUA, Giuseppe. MEZZINA, Roberto. *Shouldering the burden (providing treatment) for persons with schizophrenic disturbances in the community: the*

deinstitutionalised model. Schizophrenia Treatment Consensus Conference Bruxelles, 1998.

DIAS, Daniela D. *A intervenção fotográfica no cotidiano do trabalho da assistência social.* In: TITTONI, Jaqueline (Org.) *Psicologia e Fotografia: experiências em intervenções fotográficas.* Editora Dom Quixote, Porto Alegre, 2009.

DIEHL, Rafael. *Do mapa à fotografia: planografias de um espaço louco.* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional/UFRGS, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2007.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas, Papyrus, 1994.

ESTEVES, Jorge & TELICHEVESKY, Nelson. *Medicina Ambulatorial: condutas de atenção primária baseadas em evidências.* Porto Alegre, Artes Médicas, 2006.

EVARISTO, Pasquale. *Psiquiatria y salud mental.* Asterios Editore, Trieste, 2000.

FERREIRA, Aurélio. *Buarque. Hollanda Novo Aurélio – o dicionário da língua portuguesa* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para um futura filosofia da fotografia.* Rio de Janeiro, Relumé Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro, Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder.* In: Dreyfus Hubert. e Rabinow, Paul. *Foucault: uma trajetória filosófica.* Rio de Janeiro, p.231 a 250. Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Edições Loyola, São Paulo, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor* In: Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema, p. 264 a 298. São Paulo, Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ética do cuidado de si como prática da liberdade* In: Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade e Política, p.264 a 287. São Paulo, Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na idade clássica*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

GUERRA, Andréa M. C. *Oficinas em saúde mental: percurso de uma história, fundamentos de uma prática*. In: COSTA, Clarice M. & FIGUEIREDO, Ana C. (Orgs.) *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Rio de Janeiro, IPUB, 2004.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1994.

LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

MACHADO, Ana Lúcia. *Reforma Psiquiátrica e Mídia: representações sociais na Folha de São Paulo*. *Revista Ciência & Saúde Coletiva* v. 9 n.2 Rio de Janeiro, abril/junho 2004.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo, EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MARASCHIN, Cleci & AXT, Margarete. *Acoplamento tecnológico e cognição* In: VIGNERON, Jacques & OLIVEIRA Vera. *Sala de Aula e Tecnologias*. São Bernardo do Campo, Editora da Universidade Metodista de São Paulo, 2005.

MARASCHIN, Cleci. *A autoria como um modo de viver e conversar*. In: VENLENTINI, Carla Beatriz & SOARES, Eliana Maria. *Aprendizagem em ambientes virtuais: compartilhando idéias e construindo cenários*. 1ª ed. Caxias do Sul: Editora da Universidade de Caxias do Sul, v.1,p.103 a 117. , 2005.

MARBOT, B. *Sur le chemin de la découverte* in LEMAGNY, J-C. e ROUILLÉ, A. (Org.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1986.

MAURENTE, Vanessa & TEIXEIRA, Ivana. *Loucos pela cidade*. Anais I Forum Municipal de Saúde Coletiva. Porto Alegre, Ritter Hotel, 2005.

MAURENTE, Vanessa. *A cidade enquanto palco de novas formas de trabalho e existência*. Anais/ XII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO); org. Neuza M. F. Guareschi. - Porto Alegre: PUCRS, 2003.

MAURENTE, Vanessa. *A experiência de si no trabalho nas ruas através da fotocomposição*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional/UFRGS, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2005.

MAURENTE, Vanessa & TITTONI, Jaqueline. *Imagens em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis* In: *Psicologia e Sociedade – revista da Associação Brasileira de Psicologia Social/ ABRAPSO*. v.19 n.3 Porto Alegre, UFRGS, 2007.

MAURENTE, Vanessa, TITTONI, Jaqueline & BLANCH, Joseph M. *Capitalismo organizacional em universidades públicas através de intervenção fotográfica*. Anais II Conferência Internacional de Psicologia Comunitária. Lisboa, 2008.

MAURENTE, Vanessa & MARASCHIN, Cleci. BIAZUS, Maria C. V. *Modulações de acoplamento tecnológico como estratégia de pesquisa e intervenção*. In: *Revista Educação & Realidade*. UFRGS Editora, Porto Alegre, 2008.

MUNIZ, V. *Reflex: Vik Muniz de A a Z*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2007.

NEIVA-SILVA, Lucas & KOLLER, Silvia. *O uso da fotografia na pesquisa em psicologia*. In: *Estudos em Psicologia*, v.7, n.2, Natal, jul-dez 2002.

OLIVEIRA, Renata G. *Entre formações e in(ter)venções fotográficas – produções na assistência jurídica universitária*. In: TITTONI, Jaqueline (Org.) *Psicologia e Fotografia: experiências em intervenções fotográficas*. Editora Dom Quixote, Porto Alegre, 2009.

OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. Cosac & Naify Edições. São Paulo, 1997.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Classificação dos Transtornos Mentais e de Comportamento CID10*, Porto Alegre, 1999.

RICCIARDI, Frederico Augusto. *O Nascimento da Loucura: concepções teóricas e asilos*. In: *CienteFico*. Ano I vol.1 Janeiro-Julho. Salvador, 2002.

RICHADSON, Lucy. *Love: a celebration of humanity*. HEADLINE, London, 2001.

RIO GRANDE DO SUL. *Lei estadual 9716/1992 Lei da Reforma Psiquiátrica e da Proteção aos que Padecem de Sofrimento Psíquico*. Porto Alegre, 1992.

ROCHA, Marisa Lopes da y AGUIAR, Katia Faria de. *Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises*. *Psicol. cienc. prof.*, dic. 2003, vol.23, no.4, p.64-73.

SOCIEDADE DE MEDICINA DO RIO DE JANEIRO. *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)*. Capturado em 10 jun. 2007. Online. Disponível na Internet <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>

SCISLESKI, Andrea *Entre se quiser saia se puder: os percursos dos jovens pelas redes sociais e a internação psiquiátrica* Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional/UFRGS, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2006.

SILVA, Paula M. *A arte de pesquisar o trabalho no território das cidades: a rua como “lugar da questão”* In: TITTONI, Jaqueline (Org.) *Psicologia e Fotografia:*

experiências em intervenções fotográficas. Editora Dom Quixote, Porto Alegre, 2009.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris, Editions Aubier, 2001.

SIMONDON, Gilbert. *A gênese de indivíduo* In: PELBART, Peter Pela (Org.) *O reencantamento do concreto*. São Paulo: Hucitec, 2003.

SIMONDON, Gilbert. *La individuación*. Buenos Aires, La Cebra, 2009.

TACCA, Fernando de. *O sapateiro*. Revista Studium, 1991.

TITTONI, Jaqueline. *Saúde mental, trabalho e outras reflexões sobre economia solidária* In: MERLO, Álvaro. (Org.) *Saúde e Trabalho no Rio Grande do Sul: realidade, pesquisa e intervenção*. 1 ed. v.1 p.65-93 Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2004.

VIANNA, Tatiane. R. *Oficinas e narrativas em saúde mental*. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social e Institucional/UFRGS. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2008.

WADI, Yonissa *Palácio para guardar doidos: uma história das lutas pela construção do hospital de alienados e da psiquiatria no Rio Grande do Sul*, Editora da Universidade UFRGS, Porto Alegre, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)