

O olhar fotográfico como proposta de cuidado em saúde mental

The photographic look as a proposal of care in mental health

Mardônio Parente de Menezes^I; Irenides Teixeira^{II}; Silvio Yasui^{III}

^IUniversidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), São Paulo, Brasil

^{II}Centro Universitário Luterano de Palmas (CEULP/ULBRA), São Paulo, Brasil

^{III}Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis), São Paulo, Brasil

[Endereço para correspondência](#)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo relatar a experiência de uma oficina de fotografia, ocorrida em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), localizado na cidade de Porto Nacional, no estado do Tocantins. Os CAPSs, frutos da Reforma Psiquiátrica brasileira e cada vez mais numerosos no país, são serviços ambulatoriais de atenção à saúde mental e possuem uma proposta territorial de cuidados. Diante da própria fluidez a que se propõe a atenção psicossocial e diante da complexidade da atenção à saúde mental, é questionável a tentativa de se levar a efeito uma sistematização rígida das oficinas terapêuticas praticadas na atenção psicossocial. Contudo, é ainda objetivo deste trabalho propor uma sistematização teórica, ainda que breve, do uso da fotografia na atenção a portadores de transtornos mentais.

Palavras-chave: Saúde mental; Psiquiatria; Fotografia; Oficinas terapêuticas.

ABSTRACT

This such work aims to report the experience of a workshop of photography, occurred in a Psychosocial Care Center (CAPS), located in the city of Porto Nacional, in the state of Tocantins. The CAPS are one of the Brazilian Psychiatric Reformation results and their number is increasing around the country. They are outpatient mental health attention services and they have a territorial proposal of care. In view of the fluidity of the psychosocial propose and because of the complexity of mental health care, the attempt to carry out a rigid systematization of therapeutic workshops conducted in such services is, at least, questionable. However, it is still an objective of this study to offer a brief theoretical systematization to the use of photography as part of the care to the people with mental health disorders.

Keywords: Mental health; Psychiatry; Photography; Therapeutic workshops.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo parte do trabalho de um de seus autores em um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), localizado na cidade de Porto Nacional - Tocantins. Tendo como finalidade a atenção a pessoas portadoras de transtornos mentais, como será visto mais adiante, o CAPS de Porto Nacional manteve, durante os anos de 2004 a 2006, uma oficina de fotografia. Este artigo foi concebido com o objetivo de discutir a experiência dessa oficina e a proposta terapêutica desenvolvida a partir dela. O que se segue é o relato de como se desenvolveu essa atividade, assim como uma proposta de sistematização teórica sobre o uso da fotografia como instrumento terapêutico para pessoas portadoras de transtornos mentais graves.

2 A CIDADE DE PORTO NACIONAL

Porto Nacional é uma tradicional cidade do antigo norte goiano. Ao contrário do que ocorre em Palmas, capital do estado, os naturais dessa localidade têm, como em outras cidades antigas, profundas e históricas raízes locais.

A data do início do povoamento da atual Porto Nacional perde-se na história. A cidade foi denominada Porto Real, Porto Imperial e, em seguida, Porto Nacional. É certo que a localidade se desenvolveu basicamente por ser um importante entreposto entre dois pólos mineradores: Bom Jesus do Pontal, à esquerda do Rio Tocantins, e Nossa Senhora do Carmo, à direita daquele rio. Com o exaurimento das fontes auríferas da região, Porto Nacional acabou por se configurar como um importante porto fluvial para o comércio entre o norte de Goiás e o estado do Pará (PARENTE, 2003).

Localizada na região central do estado, com 4.450 km² de área e 44.991 habitantes, segundo dados do ano de 2000 (IBGE, 2004), Porto Nacional apresenta um belíssimo complexo arquitetônico de casarões e sobrados, o que lhe valeu o título de Capital Cultural do Tocantins. A economia da cidade baseia-se, sobretudo, na pecuária, na agricultura e, mais recentemente, no plantio extensivo de soja. São de alguma importância, ainda, as atividades de olaria e pesca.

Ações sistemáticas de atenção em saúde mental na cidade de Porto Nacional são muito recentes e ocorreram somente a partir do ano de 1999, quando um convênio entre o município, uma organização não governamental e a Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo propiciou a psiquiatria, psicólogos, residentes de Psiquiatria e aprimorandos de Psicologia o início dos primeiros atendimentos sistematizados em saúde mental naquela cidade. No ano de 2001, o seu CAPS foi cadastrado no Ministério da Saúde (COSTA, 2005; LIMA et al., 2003).

3 OS CAPSs E O MOVIMENTO NACIONAL DA LUTA ANTIMANICOMIAL

Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPSs) e o Movimento Nacional da Luta Antimanicomial inserem-se na Reforma Psiquiátrica no Brasil e articulam-se com o movimento mais amplo da reforma sanitária brasileira. Após a década de 1970, com o recrudescimento dos movimentos sociais, viu-se uma série de ações articuladas, provenientes dos diversos atores sociais, que pretendiam uma reforma ampla da atenção à saúde no Brasil, assim como visavam a uma redemocratização do país (YASUI, 2006).

O Movimento Nacional da Luta Antimanicomial, sucedâneo do Movimento de Trabalhadores em Saúde Mental, nasce em 1987, durante o II Congresso Nacional de Trabalhadores em Saúde Mental, realizado na cidade de Bauru, sob o lema: "Por uma sociedade sem manicômios" e representa a face mais ativa da Reforma Psiquiátrica no Brasil (YASUI, 2006). Ao contrário dos diversos movimentos anteriores, esse movimento representava uma real ruptura com o modelo psiquiátrico hegemônico, com a instrumentalização do louco propiciada pela prática psiquiátrica e com o discurso psiquiátrico como único e exclusivo detentor do saber sobre a loucura (LOBOSQUE, 2001).

Os CAPSs são fruto da Reforma Psiquiátrica brasileira. São serviços eminentemente ambulatoriais de atenção diária a portadores de transtornos psíquicos, que funcionam com equipe de múltiplos profissionais, em uma lógica territorial e de forma independente de qualquer estrutura hospitalar. Têm

por função tanto atender, propriamente, os portadores de transtornos psiquiátricos, como supervisionar as unidades psiquiátricas hospitalares referentes ao seu território, capacitar a equipe da atenção básica em saúde, realizar e manter atualizado o cadastro de pessoas usuárias de medicações psicotrópicas. Seus atendimentos se dão não só na forma individual, mas também em grupos, na forma de atendimentos às famílias, de ações comunitárias, de visitas domiciliares, de oficinas terapêuticas etc. (BRASIL, 2002).

4 BREVE RELATO SOBRE A OFICINA DE FOTOGRAFIA

A experiência que norteia as reflexões deste estudo trata do uso da fotografia como possibilidade terapêutica para portadores de transtornos psiquiátricos.

A oficina de fotografia em questão nasceu da idéia de se propiciar aos usuários do CAPS de Porto Nacional uma possibilidade a mais de expressão. Abertas as inscrições para a atividade, no início de 2004, cerca de oito usuários daquele serviço demonstraram interesse em participar dos encontros. Como não se tinha em mente a forma exata de como se daria a oficina, as primeiras reuniões tinham como objetivo, sobretudo, a decisão, em conjunto com os usuários, sobre a forma de funcionamento daquela atividade.

Uma das primeiras questões colocadas pelo grupo era a necessidade de que houvesse a clareza de um objetivo e de que, dessa forma, a oficina não se transformasse em mais uma atividade que os usuários identificavam como aborrecida e monótona. Eles se referiam a oficinas, principalmente de trabalhos manuais, em que diziam não ver sentido em fazer "sempre a mesma coisa". Enfim, o grupo pedia um resultado visível e que o livrasse da malha do discurso terapêutico das atividades oferecidas pelo CAPS. Por conta dessa demanda, logo nos primeiros encontros, ficou decidido que o objetivo da oficina seria, portanto, organizar, ao fim de seis meses, uma exposição fotográfica.

A partir daí, várias propostas temáticas surgiram: desde fotografias cujo tema seria de denúncia social até uma exposição sobre a arquitetura da cidade. Depois de idas e vindas, o grupo acatou a sugestão de um de seus membros, que se referia a relacionar as fotografias feitas com poemas de Mário Quintana. Aqui, deparávamo-nos com dois problemas muito básicos. O primeiro deles é que uma das participantes não era alfabetizada, o segundo era que quase ninguém havia ouvido falar de, e muito menos lido, Mário Quintana.

A primeira dificuldade foi resolvida de forma muito solidária pelo grupo. Com a aceitação da usuária que não era alfabetizada, outro usuário ficou com a incumbência de ler os textos para ela. A segunda dificuldade foi resolvida com diversos encontros que tinham por finalidade a leitura sobre a vida e a obra do poeta.

Nessa fase da oficina, que levou de cinco a seis encontros, o grupo saiu em visita à biblioteca da cidade a fim de escolher textos que o esclarecessem sobre o poeta gaúcho. Começou aí um mundo de descobertas que duraria todo o ciclo da oficina. A apropriação do espaço urbano iniciou-se com essa peregrinação bibliográfica e foi se aprofundar ao longo das diversas saídas e caminhadas fotográficas realizadas posteriormente.

Terminadas as leituras, o grupo fez um convite a uma professora da Universidade Federal do Tocantins (UFT), mestre em Literatura Brasileira, para falar-lhe sobre o poeta. Inteirada do projeto da oficina, ela apostou na idéia, o que resultou em um interessante encontro da Academia com o saber daqueles usuários.

Após esta fase, estávamos diante de um novo problema: apenas metade dos usuários já havia fotografado antes. Diante da indisponibilidade de recursos, a própria equipe do serviço resolveu passar alguns conhecimentos, ainda que rudimentares, de técnica fotográfica para os usuários. Desta forma, mais quatro ou cinco encontros foram necessários.

Nesse ponto, cada usuário escolhia em torno de cinco poemas de Quintana, entre aqueles de que mais gostasse, e partia-se, em grupo, para a captação das imagens. A oficina, a partir daí, dava-se nas ruas da cidade. O que caracterizava tais encontros era o ambiente de companheirismo, brincadeiras e relatos de "causos" que grassava no grupo. Quase se esquecia, durante os encontros o real objetivo que nos havíamos imposto no início do processo: fotografar para expor.

Terminados os seis meses de oficina, tínhamos material suficiente para uma exposição e mais problemas a enfrentar: espaço adequado para a exposição, suportes para fotos, divulgação do evento etc.

Iniciou-se aqui a tessitura de uma rede que acabou por envolver diversos atores. O Serviço Social do Comércio (SESC) de Palmas forneceu-nos os suportes necessários para as fotos, assim como nos enviou um funcionário de seu departamento de cultura para nos auxiliar na curadoria da exposição. O coquetel para a abertura foi feito pela cozinha terapêutica do próprio CAPS e servido pelos usuários dessa oficina. O centro cultural do município cedeu um de seus salões e a divulgação da exposição ficou por conta tanto das rádios da cidade como do boca a boca.

Problemas resolvidos e marcadas a hora e a data do evento, enviaram-se convites e convidou-se, para falar no dia da abertura, um professor de literatura da UFT, responsável por comentar o conjunto das obras expostas.

Como a divulgação seria na mídia impressa e na televisão, um clima de forte expectativa rondava o evento. As fotos estiveram expostas por três dias no centro cultural da cidade e, em seguida, foram levadas para a Secretaria de Estado da Saúde, em Palmas. Durante o processo, o serviço recebeu a visita do Canal Saúde e alguns dos usuários tiveram suas fotos veiculadas em âmbito nacional.

Após essa exposição, que foi batizada de Olhares e Quintanares, os usuários solicitaram a continuidade da oficina. Até o ano de 2006, época em que a oficina de fotografia daquele serviço deixou de funcionar, por conta do bom acolhimento da comunidade à idéia da atividade e em virtude das articulações e redes tecidas durante todo o processo, o CAPS de Porto Nacional dispunha de quatro máquinas profissionais analógicas doadas por pessoas da comunidade; um laboratório fotográfico, com ampliador em preto-e-branco (P&B), doado por uma ONG de Porto Nacional; e diversos acessórios necessários para a revelação de fotos P&B.

Dessa forma, o CAPS foi capaz, por um bom tempo, de revelar suas próprias fotografias, o que se configurou como mais uma atividade a ser desenvolvida como oficina. Do laboratório saíram, além das revelações fotográficas de praxe, vários outros trabalhos interessantíssimos sob a forma de fotogramas¹, usados em outras oficinas de expressão artística. O sucesso da oficina parece evidente não só pelo cumprimento de seu objetivo inicial, ou pela penetração que acabou vindo a ter naquela comunidade, mas, sobretudo, quando consideramos o número de usuários que a procuravam e por ela se interessavam.

5 A FOTOGRAFIA E O OLHAR

É possível que não haja ação que materialize com mais eficácia o ato de olhar do que o próprio ato de fotografar. As associações da câmara fotográfica com o próprio olho humano (com pálpebras/obturadores, pupilas/diafragmas, retinas/películas) são uma expressão disso, mas não são a única. Flusser (2002, p. 21) nos remete à comparação da máquina fotográfica com o olho:

Instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo: dentes, dedos, braços, mãos prolongados. Por serem prolongamentos, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho. São "empíricos". Graças à revolução industrial, passam a recorrer a teorias científicas no curso da sua simulação de órgãos. Passam a ser "técnicos". Tornam-se, destarte, ainda mais poderosos, mas também maiores e mais caros, produzindo obras mais baratas e mais numerosas. Passam a chamar-se "máquinas". Será então, o aparelho fotográfico máquina por simular o olho e recorrer a teorias óticas e químicas, ao fazê-lo?

Dubois (2004) compreende o ato fotográfico como a extensão do olhar e do progresso visual da captação das imagens capturadas e desdobradas na memória. Há, em sua obra, um a identificação entre imagem fotográfica e imagem mental, observada não apenas na passagem do mundo exterior para o interior, como no processo psíquico de registro, fixação e recuperação da imagem, mas ainda, por meio da evocação, da acumulação e do desdobramento do registro no "palimpsesto"². Isso nos remete às metáforas freudianas do ato psíquico, é como se a passagem do inconsciente para o consciente fosse equiparada à passagem progressiva, sinuosa e seletiva do negativo da imagem para o positivo.

Se, por um lado, a tomada fotográfica encarna o próprio ato de olhar, por outro, a fotografia não encarna um olhar qualquer. O olhar fotográfico é um olhar "muitíssimo" especial. Um olhar que tem suas

características muito próprias tanto no ato de leitura de uma dada foto como, principalmente, no próprio ato de tomada da foto, ou seja, no momento do disparo.

Para Flusser (2002), diante de uma imagem técnica³ como a fotografia, somos remetidos a uma espécie de “janela para o mundo” e não nos comportamos como se estivéssemos diante de uma imagem tradicional (por exemplo: a pintura). Isso se dá pela impressão equivocada de que a fotografia seria, pura e simplesmente, um espelho do mundo real.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo. (FLUSSER, 2002, p. 14).

Contudo, é no momento do disparo que as reflexões ganham corpus. Daí a necessidade de compreendermos o sistema categorial triádico de Peirce para o entendimento da semiótica. Peirce (2000) desenvolveu uma fenomenologia a partir de três categorias universais, que ele denominou primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é a forma de ser daquilo que é como é, positivamente e sem nenhuma referência a qualquer outra coisa. É a categoria da presença imediata. A secundidade baseia-se na relação de um primeiro com um segundo. É a categoria da comparação, da experiência no tempo e no espaço, do factual, da realidade, da surpresa. Por fim, a terceiridade é a que relaciona um fenômeno segundo em relação a um terceiro. É a categoria da mediação do hábito, da lembrança, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação ou dos signos.

Considerando a trilogia sógnica peirciana símbolo/ícone/índice, Dubois (2004) assevera que a fotografia se incluiria, primariamente, no que se pode designar de índice. A imagem fotográfica é tão somente a emanação de luz de um corpo que veio a sensibilizar uma película. A única coisa que podemos afirmar com certeza sobre a fotografia, dentro da lógica indicial, é que o objeto fotografado realmente existiu e estava, naquele momento específico, a irradiar seu quinhão de luz. Sobre sua existência atual, nada se pode dizer, já que a fotografia se remete sempre e necessariamente a um tempo pretérito. Segundo Dubois (2004, p. 313-314),

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável. Frustração ainda mais forte porque o substituto indiciário, ao mesmo tempo que assina a ausência efetiva do referente, se concede, como representação, como um objeto concreto, material, dotado de uma consciência física real (todo o fetichismo da imagem fotográfica vem dessa dupla postura: a foto como objeto pode ser tocada, enquadrada, colecionada, encerrada, queimada, rasgada, abraçada, justamente quando nos mostra apenas a ausência). Em fotografia, há sempre apenas uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, obsedada por essa intimidade que num instante teve com um real para sempre desaparecido. É essa obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua aura: única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.

Ao apropriar-se das idéias de Denis Roche, Dubois (2004) concorda que o tempo da foto não é o do Tempo. Para ele, o fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, tragado pelo buraco (pela caixa) negro(a), passa de uma só vez, definitivamente, para o “outro mundo”. O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a idéia de uma passagem, de uma transposição irredutível.

Preso para sempre no passado, o objeto fotografado transforma-se em uma espécie de estátua inerte que nos faz lembrar o que se foi, dando testemunho de que a fotografia é, antes de tudo, um ofício mortuário. Dubois (2004) diz que o olhar do fotógrafo é uma espécie de “olhar de Medusa”.

Segundo a mitologia grega, Medusa era irmã de Euriale e Esteno. As três eram Górgonas, filhas de divindades marinhas, sendo que as duas últimas, ao contrário de Medusa, eram imortais. Medusa, antes de ser castigada, era linda, resplandecente e sedutora, além de ter cabelos belíssimos. Quando Medusa seduziu Poseidon, teve de se ver com a fúria enciumada de Atena. Dessa forma, motivada pelo ciúme, Atena transformou a Górgona em uma figura monstruosa. Medusa teve seus cabelos transformados em um ninho de serpentes e foi amaldiçoada. Dali em diante, todo ser vivo sobre o qual Medusa deitasse seu olhar, o mesmo seria, imediatamente, transformado em uma estátua de pedra.

A característica semiótica mais notável da fotografia reside no fato de que a foto funciona, ao mesmo tempo, como ícone e índice. Por um lado, reproduz a realidade por meio de aparente semelhança; por

outro, ela tem uma relação causal com a realidade, por causa das leis da ótica e das técnicas de que dispõe o fotógrafo ao realizar seu trabalho.

Dubois (2004, p. 73) ressalta que,

[...] se de fato a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único, isso quer dizer, por outro lado, que, no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia, esta só pode remeter à existência do objeto do qual procede. É a própria evidência: por sua gênese, a fotografia testemunha necessariamente. [...] a foto certifica, ratifica, autentica. Mas nem por isso esse fato implica que ela significa.

A fotografia, para Sontag (2004, p. 135), é apresentada como uma forma de conhecer sem conhecer: um modo de ludibriar o mundo, em lugar de lançar contra ele um ataque frontal.

A fotografia é vista como uma aguda manifestação do "eu" individualizado, o eu recolhido a si mesmo e desabrigado, perdido em um mundo avassalador – que domina a realidade mediante uma rápida compilação visual da realidade. Ou a fotografia é vista como um meio de encontrar um lugar no mundo (ainda vivenciado como avassalador, alheio), ao ser capaz de relacionar-se com ele de modo distanciado – desviando-se das insolentes e inoportunas pretensões do eu.

Kossoy (1998) acredita que a fotografia se situa no plano do invisível, além da imagem. São emoções que não podem ser gravadas materialmente: residem em nosso ser e só a nós pertencem. São emoções que não apenas sentimos, mas que também imaginamos, sonhamos e, portanto, vemos. Mas na experiência relatada, essa materialidade ganha corpo, percebe-se que o "isso foi" se torna efetivamente o "isso é". A impressão é de que os usuários, inebriados pelas possibilidades do aparelho fotográfico, deleitam-se em sensações que se traduzem em imagens. Imagens que impressionam, que despertam alegrias, que atropelam palavras e recuperam em nós, espectadores, a poesia; imagens que nos fazem mergulhar em um silêncio profundo... de contemplação.

Há outra característica relevante do olhar fotográfico: é a interessante associação que comumente se faz entre o fotógrafo e o caçador – associação que reforça a relação da fotografia com a morte. Flusser (2002, p. 29) atenta para o fato:

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura.

A ação do fotógrafo reside na busca de apreender os fragmentos da realidade e de exercer o poder sobre o "querer fazer" e o "como fazer". Esse exercício de liberdade se apresenta de forma sedutora, transformando meros atores do cotidiano em autores donos de suas próprias "verdades". Sontag (2004) pondera que a vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotografias, sim. Para a autora, a sedução das fotos, seu poder sobre nós, reside em que elas oferecem, a um só tempo, uma relação de especialista com o mundo e uma promíscua aceitação do mundo.

Mais uma observação sobre o olhar: Foucault (1987) nos fala sobre o importante papel que o olhar veio a assumir dentro da sociedade disciplinar, a partir do século XIX. Um olhar vigilante e normatizador, a partir de então, debruça-se sobre o tecido social de forma nunca antes concebida. Tudo está sujeito à observação minuciosa, detalhista e o olhar alcança aí seu apogeu. É o Panóptico de Bentham – concebido inicialmente, nas palavras de seu próprio criador, como uma "casa de inspeção" aplicável aos mais diversos estabelecimentos (presídios, fábricas, escolas, asilos etc.) – sendo levado a suas últimas conseqüências. É dessa forma que Bentham (2000, p. 17), idealizador do Panóptico, descreve essa perfeita "máquina de ver":

É óbvio que [...] quanto mais constantemente as pessoas a serem inspecionadas estiverem sob a vista das pessoas que devem inspecioná-las, mais perfeitamente o propósito do estabelecimento terá sido alcançado. A perfeição ideal, se esse fosse o objetivo, exigiria que cada pessoa estivesse realmente nessa condição, durante cada momento do tempo. Sendo isso impossível, a próxima coisa a ser desejada é que, em todo momento, ao ver razão para acreditar nisso e ao não ver a possibilidade contrária, ele deveria pensar que está nessa condição.

Esse primado da visão não escapou, como era de se esperar, à Medicina, que deitava seu olhar tanto no cotidiano social como, principalmente a partir do século XIX, apoiada pela anatomia patológica,

espraiava seus olhos sobre o corpo inerte do paciente, vivo ou morto (FOUCAULT, 2003). Assim, ao seu jeito, a Medicina vai revisitar o acima citado olhar de Medusa.

Ora, com a construção dos diversos atores sociais (velhos, crianças, mulheres, prostitutas etc.) propiciada, segundo Luz (2004), por esse movimento esquadrihador do espaço social, é possível que o louco, como um desses atores, tenha sido a vítima preferencial do olhar médico. Dessa maneira, a insanidade era delegada ao lugar de erro e morte, sendo o louco alijado, assim, de sua verdade e de sua própria vida. Passando a ocupar o lugar de desviante, objeto a ser excluído do mundo da razão, o louco transforma-se em estátua patética vítima do terrível olhar da psiquiatria.

Voltando ao uso da fotografia como meio terapêutico para portadores de transtornos psiquiátricos graves, temos a seguinte situação: pessoas anteriormente vítimas de um olhar estrangeiro, paralisante e terrível (que refletem tal olhar no próprio conjunto de sintomas: idéias de perseguição e alucinações de comando, por exemplo), por meio de uma espécie de bruxaria (que envolve pozinhos, pitadas de luz, aparelhos, laboratórios etc.), passam, repentinamente, a compartilhar esse fantástico poder paralisante e mortal do olhar de que antes foram vítimas.

6 DISCUSSÃO

Às vezes, perguntamo-nos o que faz com que os usuários se interessem em especial por essa ou aquela oficina. Essa dúvida nasce, muito provavelmente, da pouca formação que os profissionais de saúde têm, como um todo, para trabalhar com grupos.

Diante da necessidade de se ter uma orientação terapêutica para as diversas ações em um CAPS, vê-se, em geral, que tendemos a diminuir o poder transformador que pode ter a simples convivência saudável entre as pessoas. Tão importante quanto a produção das imagens, a exposição do resultado e as descobertas propiciadas pelas leituras feitas, a oficina de fotografia propiciou uma convivência extremamente agradável entre as pessoas que dela participaram. As saídas para fotografar eram recheadas de risos, histórias e acontecimentos inusitados que acabaram por ficar na memória dos integrantes da oficina. Talvez isso tenha sido a grande diferença para a avaliação positiva que, atualmente, os usuários fazem daquele período.

Há um risco em se falar sobre tal questão, pois poderá soar como uma tentativa de se diminuir a importância da sistematização clínica no atendimento comunitário aos usuários de saúde mental. Contudo, longe de ter essa intenção, apenas observamos que – talvez por menos técnico e por mais dependente de uma habilidade que não se vincula ao saber acadêmico – tendemos a menosprezar o poder do encontro.

Parece não ser outra a percepção que Lobosque (2001, p. 100) tem das oficinas:

Todavia [...] há uma dimensão da prática das oficinas em que se trata de tomá-las, muito simplesmente, como uma atividade coletiva, que remete seus participantes, através da produção, à convivência com o social. [...] Há fazeres pensantes – por isto vivos e belos – que não podem, como também não necessitam, inscrever-se no registro da teoria. A arte ilustra isto muito bem – não apenas a arte dos gênios, dos grandes nomes, mas a arte nossa de cada dia, de convívio e trabalho, de vida e dom.

Apesar da negação de enquadrar as oficinas em geral em algum arcabouço teórico que não as comporte, o esforço de se ter uma teoria que minimamente as embase parece saudável e profícuo para um campo tão novo como o campo psicossocial. Dessa forma, objetivamos uma reflexão especificamente sobre a fotografia. Será uma espécie de devaneio que, ao fim, comportará uma proposição.

É difícil prever a implicação que essa suposta “apropriação do olhar” teria em pessoas antes privadas de qualquer forma de poder, incluindo o poder que diz respeito a suas próprias vidas e a seus próprios corpos. Hoje, pensando sobre a trajetória da oficina de fotografia ocorrida naquele CAPS, é possível que se diga que a perspectiva citada – a de que a fotografia, de alguma forma, recupera o poder do olhar e que, dessa maneira, propicia certa apropriação do mundo – atravessou todas as atividades desenvolvidas durante aquela oficina.

Atividades como narrar o próprio dia, inventariar problemas ambientais de seu bairro, descrever a própria casa, auto-retratar-se etc. – sempre por intermédio de imagens fotográficas – propiciaram essa tomada de consciência de coisas que antes passavam ao largo da vida daqueles usuários.

Todas as atividades propostas eram seguidas de discussões sobre as imagens produzidas. Ora era um usuário que se sentia enraivecido pela sujeira de sua rua e retratava-a; ora era outro que se revoltava com as filas de espera para uma consulta médica no posto de saúde próximo a sua casa e resolvia fazer algumas fotos daquele serviço de saúde; ora era um participante que narrava seu dia com imagens e, durante sua exposição, dava-se conta da monotonia de seu cotidiano; ora era um outro que decidia fotografar uma festa de sua família.

Entre todas as atividades propostas, uma das mais interessantes eram os auto-retratos. Consoante a idéia de que a pose para o retrato é, sobretudo, a imagem que se quer passar de si mesmo para os outros (BARTHES, 1984), os auto-retratos propiciam, além de uma discussão sobre a máscara que se opta por vestir diante do mundo, o divertido jogo de ser caça e caçador, presa e predador, vítima e algoz de si mesmo a um só tempo e mediante um rapidíssimo disparo. O jogo de posar para o mundo e, ao mesmo tempo, posar para si mesmo propicia a construção de uma personagem, que não pode ser tão verdadeira a ponto de expor o ator por trás da máscara e que não pode ser tão fantasiosa a ponto de transformar a máscara em uma pura e simples mentira, na qual o próprio fotografado/fotógrafo não acredite.

7 CONCLUSÃO

É difícil saber que implicação exata todas essas considerações teriam no plano terapêutico das pessoas que participaram de uma atividade como a citada. E não é, precisamente, o objetivo deste trabalho. Não é a exatidão de nossas conclusões que tornaria este estudo mais consistente. Talvez mesmo, a imprecisão seja uma de nossas aliadas, pois é de novos caminhos e invenções, é de sonhos e sustos, é de riscos e transgressões que se constrói o caminho da liberdade, na atenção psicossocial ou em qualquer outro campo. Ao que parece, contudo, e pelo que foi exposto, um dos principais méritos da fotografia como instrumento terapêutico, no caso da saúde mental, é a sua capacidade de propiciar uma reapropriação do olhar por parte daqueles que dele são vítimas. A fotografia, enfim, veio para vingar os loucos, premiando-os com uma visão de Górgona.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENTHAM, J. **O panóptico**. Organização e tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

BRASIL. **Ministério da Saúde/Secretaria Nacional de Assistência à Saúde**. Portaria no 336. Brasília, 2002.

COSTA, D. R. **Caracterización del servicio de atención psicossocial**, Porto Nacional – Tocantins – Brasil. 2005. 99 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) – Escuela Nacional de Salud Pública, Ciudad de La Habana, 2005.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Ed. Papyrus, 2004.

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

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. 27. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

_____. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Resultados da Amostra do Censo Demográfico 2000: malha municipal digital do Brasil: situação em 2001**. Rio de Janeiro: IBGE, 2004.

KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, E. (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998. p. 41-47.

LIMA, A. B. D.; CUNHA, P. J.; MARMORATO, P. G.; GARCIA, L. S.; NETO, F. L. Projeto Porto Nacional (Tocantins): uma proposta de atuação em saúde mental na comunidade. **Revista de Psiquiatria Clínica**, São Paulo, v. 30, n. 3, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832003000300011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 mar. 2007.

LOBOSQUE, A. M. **Experiências da loucura**. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2001.

LUZ, M. T. **Natural, racional, social: razão médica e racionalidade científica moderna**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2004.

PARENTE, T. G. **Fundamentos históricos do estado do Tocantins**. Goiânia: Ed. UFG, 2003.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.

YASUI, S. **Rupturas e encontros: desafios da Reforma Psiquiátrica brasileira**. 2006. 208 f. Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca da Fundação Oswaldo Cruz, ENSP – FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2006.

[Endereço para correspondência](#)

Mardônio Parente de Menezes
E-mail: mardonioparente@gmail.com

Irenides Teixeira
E-mail: irenides@gmail.com

Silvio Yasui
E-mail: sysui@assis.unesp.br

Recebido em: 7 de junho de 2008
Aprovado em: 26 de outubro de 2008
Revisado em: 12 de novembro de 2008

¹ Fotogramas são "fotografias obtidas sem aparelho fotográfico, por uma simples ação da luz: no quarto escuro, colocam-se objetos opacos ou translúcidos diretamente sobre o papel sensível, expõe-se o conjunto assim composto a um raio luminoso e revela-se o resultado" (DUBOIS, 2004, p. 70).

² Antigos materiais de escrita, especialmente pergaminhos utilizados duas ou três vezes, nos quais, por raspagem ou processos químicos e fotográficos, é possível ler as camadas inferiores.

³ Servimo-nos, aqui, do conceito de Flusser sobre o termo imagem técnica: "Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. [...] Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para seu deciframento" (FLUSSER, 2002, p. 13).