

Uma psicanalista, uma peça de teatro e uma experiência obscena na Cracolândia em São Paulo

Ludmila Y. M.
Frateschi

O presente texto visa contar parte da minha experiência na equipe da peça teatral *Cena Ouro – epide(r)mia*, desenvolvida na região da Luz, no contexto da chamada Cracolândia, em São Paulo, e propor reflexões sobre os efeitos de um episódio – obsceno – compartilhado durante os ensaios.

Como, onde e por que

Em 2023, o Sesc-SP e o Museu da Língua Portuguesa organizaram o primeiro Festival Cultural Pop Rua, com o objetivo de provocar os equipamentos culturais da região da Luz a tornar os moradores em situação de rua do território público de seus espaços. O festival busca fomentar, assim, a proposição de estratégias, obras artísticas e modos de mediação que vençam os preconceitos e promovam o encontro entre essa população e outros frequentadores.

O Teatro de Contêiner existe no bairro desde 2017. O terreiro de lata, como é carinhosamente apelidado, sempre recebeu os habitantes da região em suas exposições (às vezes com mais facilidade, às vezes com menos) e, por isso, era importante que estivessem no festival. Ele foi criado e é gerido pela Cia. Mungunzá, trupe existente desde 2008, com diversas peças de sucesso em seu repertório. Uma delas, *Epidemia Prata* (2018), foi produzida quando da instalação do teatro no território e sua dramaturgia retrata os conflitos vividos pelo grupo na relação com o entorno, a partir de sua própria perspectiva. A companhia propôs então que se fizesse de *Epidemia Prata* uma releitura. A ideia era incluir na nova montagem artistas locais, não necessariamente profissionalizados e com um histórico de vulnerabilização ligado ao bairro. O número de pessoas em cena passou de sete para treze. Além disso, um artista visual da região produziu uma tela para o cenário e seu trabalho foi filmado para que aparecesse em vídeo na montagem.

Ludmila Y. M. Frateschi.
Psicanalista formada pelo
Departamento de Psicanálise
do Instituto Sedes Sapientiae,
Membro filiado do Instituto
Durval Marcondes da SBPSP.
Pesquisadora de cultura e
desenvolvimento humano.
ludmilafrateschi@gmail.com

A direção cresceu, bem como a direção musical, e a trilha sonora ganhou novas composições. Todos os vídeos foram refeitos. Uma equipe técnica e duas estagiárias acompanharam todo o processo e foram chamados dois mediadores sociais, um educador e uma psicanalista - no caso, eu.

(Éramos, então, Átila Fragozo, Cleiton Ferreira, Danee Amorim, Laura Cruz, Léo Akio, Lucas Bêda, Marcos Felipe, Mc Docinho, Mc Nego Bala, Pedro das Oliveiras, Sandra Modesto, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias no elenco, mais Índio Badaróss em cena com sua tela e em vídeo. Na direção, Cris Rocha, Georgette Fadel e Tania Granussi, com assistência de Mada Roco. Direção musical de Bruno Menegatti e Flávio Rubens, esse último dedicado também à preparação musical dos artistas. Trilha de Gustavo Sarzi, vídeos de Flavio Barollo. Na equipe técnica, Paloma Dantas, Camila Bueno e Sonia Cariri. No estágio, Beatriz Cristina e Legina Leandro. Na mediação social, Ricardo Paes Carvalho e eu).

A nova equipe era muito maior e mais diversa. As diferenças eram não apenas de gênero, cor e classe social (essas, às vezes, muito acentuadas), mas também de histórias, experiências, propostas estéticas e, às vezes, até visões políticas. Os denominadores comuns, no entanto, foram ficando claros ao longo do processo: um ideal de igualdade; um desejo de conter, dar nome e elaborar as violências vividas; a certeza de que era preciso contar uma história e era preciso contá-la de forma verdadeira. O processo de trabalho foi muito intenso e o que era previsto para ser uma releitura estética da dramaturgia já existente deu origem a uma nova, que *mostra e esconde* a antiga, ao mesmo tempo, em que apresenta outros textos, *outras cenas*.

Epidemia Prata passou a chamar-se *Cena Ouro – Epide(r)mia*. De acordo com a sinopse da peça, há um jogo constituído entre os dois metais, mostrando que “uma mesma experiência, num mesmo lugar, pode ser dura e fria, ao mesmo tempo, que quente e porosa”. A dureza e a maleabilidade estão postas em cena. “A pedra de crack muda quando é acesa. O foco de luz fixa um movimento, ao mesmo tempo, que expõe a necessidade de ser visto por uma sociedade que ignora determinados guetos. [...] *Cena Ouro* é a proposição de um movimento sempre contínuo de deslocamento da posição com que se olha o mundo à nossa volta, a partir do contato com o outro”. O espetáculo deu origem ainda a uma série de podcasts, “Emoção Criativa”, em que os artistas que foram integrados à cena contam suas trajetórias, e a um EP com as músicas das duas montagens. Ao todo, considerando os dois espetáculos realizados no contexto do festival, a peça já teve 25 apresentações, entre o Teatro de Contêiner, o Sesc Avenida Paulista e o Sesc Santos, sempre com casas cheias. O contato com o público – e talvez também este texto – busca reverberar a experiência de construção do espetáculo, tal como na provocação que eu e meu colega Ricardo fazemos no

programa distribuído à plateia: “Vivemos, nesse processo, algo como uma inundação, que borrou as margens entre lá e cá. Recomendamos senti-la. Deixar-se molhar, soltar o corpo, boiar. Vai segurando”¹.

Um evento obsceno

Trago aqui um episódio vivido durante a preparação do espetáculo. Antes, porém, uma pequena contextualização. Quem acompanha o noticiário local sabe que “acabar” com a Cracolândia vem sendo mantra a cada campanha política e a cada gestão de governo municipal e estadual. Os progressistas enfrentam a dificuldade de desmontar um fenômeno social urbano e espontâneo sem aniquilar nem as pessoas, nem os laços afetivos que o constituem. Já os governos mais conservadores, de tradição mais higienista, apostam, ao contrário, em estratégias de ataque às pessoas e aos laços ali existentes e, nesse sentido, nenhuma dupla foi mais implacável que a dupla atual de prefeito e governador².

Naquele dia, devia fazer uma ou duas semanas que a Guarda Civil Metropolitana (GCM), depois de dois anos deslocando o “fluxo”³ todos os dias, havia o fixado na Rua dos Protestantes, na lateral do Teatro. O ponto escolhido tinha diferentes justificativas, mas colocava o teatro exatamente no meio entre o fluxo e o posto da GCM. Antes lugar de respiro e refúgio, passou a ser atravessado ininterruptamente pela tensão constante entre os dois. A arquitetura do teatro é pensada como uma espécie de praça em que o Contêiner, onde acontecem as apresentações, fica no centro. A praça é separada da rua por uma cerca dessas de parque público; e as paredes do contêiner, que dão lugar ao teatro, são de vidro, podendo ser abertas, de modo que todo o espaço fique visível ao entorno e vice-versa – ou então são fechadas por cortinas. Eram cerca de três da tarde e fazia calor, todas as cortinas e portas estavam abertas. Havia no pátio alguma outra atividade, mas sem muita gente, e algumas crianças, filhas de integrantes da equipe, assistiam ao ensaio. O exercício era de experimentação de movimento e os atores exploravam o palco e punham-se em relação uns aos outros. De repente, começou uma operação truculenta em que quem estava na rua era revistado, obrigado a se sentar, apanhava de cassete, e quem estava dentro do teatro (separado apenas pela grade) estava protegido. A princípio, o exercício continuou, de forma a dialogar e incorporar a cena violenta. Tudo estava sendo filmado e assim seguiu. A violência gerava nos diversos atores efeitos diversos. Uma espécie de fusão entre aquilo que encenavam e o que viviam. Alguns se comportaram fechando-se em espaços mais reservados ou seguindo exatamente o

1 Todo o material do espetáculo encontra-se disponível na página da Mungunzá na internet: ciamungunza.com.br.

2 A quem não acompanha, recomendo a leitura dos seguintes documentos: “A Cracolândia pelos usuários – como as pessoas que vivem no território percebem as políticas públicas”, disponível em https://jornal.usp.br/wp-content/uploads/2024/10/RELATORIO_FINAL_V2.pdf; e DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, Relatório: “Operação cachimbo – relatório das detenções em massa realizadas na Cracolândia, 2023. Disponível em: <https://www.defensoria.sp.def.br/documents/20122/b559c1be-dbc2-fa0b-oda-5-b2392762725a>.

3 Chama-se “fluxo” a aglomeração de pessoas em situação de rua que se forma na região, contendo, entre muitas outras coisas, a cena aberta de uso de substâncias psicoativas.

que estavam fazendo, recusando tudo. Outros punham-se a enfrentar, gritar com a Guarda, tentar barrar. Outros ainda a tentar, com a própria cena, chamar a atenção da rua e subverter tudo aquilo. Por fim, havia os que tentavam enxergar quem eles conheciam na multidão do lado de fora e desesperavam-se de não poder protegê-los.

Aquilo foi obsceno.

Digo que foi obsceno, buscando aqui contemplar todo o sentido da palavra proposto na CARTA CONVITE desta edição. Foi obsceno porque, por um instante, abdicou-se de qualquer pudor. Também porque, de algum modo, o grupo se aproveitava da ausência de pudor para sua peça de teatro. Foi obsceno porque permitiu uma união de todo o erotismo – ligado à experimentação e à proposição de um ato criativo – ao ódio sentido, naquele momento, difuso. Todos seguimos excitados com aquele evento, a despeito de sua violência. Rompeu-se qualquer barreira entre o que era cena e o que estava fora dela, o que era obra elaborada e o que era acontecimento real.

O que faz um psicanalista nessa situação?

Creio que essa foi a minha primeira pergunta para mim mesma, ainda ali, ainda imiscuída no todo e atravessada por meus próprios impulsos. Pensei, com Freud (1912/2010) e Ferenczi (1928/1992), que devia ser capaz de dar um passo atrás, olhar e pensar. Ou seja, que era preciso olhar a situação como se ela fosse um paciente, tentando ouvir o que se passava ali em diferentes planos, sem me imbuir de agir sobre aquilo antes de poder compreender. Na contramão (ou não), pensei, também com Winnicott (1956/2000), que um psicanalista deveria poder oferecer um enquadre que não repetisse a violência, que a barrasse e pusesse para fora, a fim de criar a possibilidade de uma experiência diversa, ainda que aquele contexto ultrapassasse, em muito, qualquer possibilidade que eu tinha de propor um enquadre. Lembro de tentar proteger as crianças. De me por ao lado de tudo que, de algum modo, dizia à polícia e que aquilo que faziam precisava ser feito de outro modo. De controlar a onipotência e esperar. Aos poucos, o exercício parou e o grupo foi também se perguntando o que devia fazer numa situação como aquela. As outras pessoas presentes no espaço do teatro também se posicionavam. Parte da conversa que se instaurou imediatamente tinha a ver com “normalizar” o acontecido: antes de o fluxo se instalar ali, todos já éramos testemunhas cotidianas da violência policial, com mais ou menos distância. Também antes daquele dia, de algum modo, já fazíamos uma peça sobre o fluxo e o território, e a fazíamos ali, ao lado de onde tudo acontece. Algo, no entanto, insistia:

naquele dia, tudo era explícito e fora posto em cena, ao mesmo tempo. Essa obscenidade inegável gerava em todos um mal-estar, uma sensação de estranhamento e inquietude. Tudo era e não era igual ao cotidiano dali.

Em um texto antigo sobre violência em outro contexto (Frateschi, 2017), apresentei a ideia nada original de que o corpo, para a psicanálise, é constitutivo do psiquismo, é o meio pelo qual o sujeito percebe o mundo, excita-se. Sobre ele se dão o prazer e desprazer, nele que se funda o desejo. Nem tudo o que o corpo experimenta pode ser representado no psiquismo, que então se descola de sua concretude e realidade, passando a viver as experiências segundo uma espécie de filtro, composto por fantasias e simbolizações. O real do corpo, daquilo que se experimenta no corpo, é de fato algo que apenas se vislumbra, mas não se compreende bem, um *enigma*. Há algo de enigmático na experiência obscena que experimentávamos ali. Algo não nomeável e nem igualável a nenhuma outra experiência, mas que *fez eco*.

Breves e sempre insuficientes interpretações são possíveis. Endo (2005), por exemplo, ao discutir os efeitos das desigualdades sobre os habitantes de uma cidade, diz que elas, ao mesmo tempo, instauram e autorizam violências reiteradas subjetivamente. O autor descreve como tal processo resulta na dessubjetivação e invisibilização de corpos mais vulneráveis e borra as bordas entre o que pode e o que não pode ser considerado violento. Estou de acordo com esta leitura: a população no entorno do fluxo se vê às voltas, ora com o desejo de proteger-se, aliando-se a práticas higienistas, ora com tentativas de criar outras condições de convivência no bairro. E, nos processos defensivos de alienação, é comum que a população oscile entre uma posição e outra de modo contraditório e quase sem perceber. Ainda que, ali, toda a equipe da peça estivesse consciente dos processos de vulnerabilização vigentes naquele território e posicionada tanto em favor da igualdade entre os corpos como contra qualquer gesto violento; ao nos colocar na cena e não fora dela, a situação nos confrontava com tudo aquilo que, dentro de cada um de nós, é efeito da desigualdade e da violência, fosse no sentido de romper com elas, fosse no de reiterá-las. Fuks (2019) apoia-se em Marx e em Reich para trabalhar a ideia de que quem está um degrau acima na estrutura social tende a subjugar quem vem logo abaixo, por medo da perda que significaria igualar-se a ele. Cria-se uma “sensibilidade moral” na qual o sujeito toma como fetiche sua superioridade e investe sua libido na afirmação recorrente de que está sempre mais limpo, mais organizado, mais resistente a vícios e luxúrias, mais correto, mais munido de força de superação de obstáculos. Fazemos isso com a “massa cinza” que compõe a população em situação de rua da Cracolândia e sua miséria. Fazemos isso também com a polícia e os impulsos destrutivos e violentos que trazemos em nós e dos quais gostaríamos de nos ver livres. E, de algum modo, fazíamos isso uns com os outros no trabalho da peça.

Entre as muitas identificações mobilizadas na cena, fosse com a figura do vulnerável, do opressor totalitário, do cuidador, do parceiro – todas elas reivindicavam uma dança entre posições de hierarquia e poder capazes de ativar, em cada um, os próprios impulsos sádicos e masoquistas, bem como elementos traumáticos e melancólicos, em equilíbrios sempre singulares, e sempre violentos.

Ainda bem que havia trabalho a ser feito. A violência policial, de forma gradual e sem que isso fosse uma decorrência direta, passou a ser um elemento transversal em toda a dramaturgia: aparece editada em vídeo, é aludida no som de um helicóptero, é narrada em cenas, é cantada em música. É também encenada, quando ora os atores podem ser os opressores, ora os oprimidos. Tomo aqui a produção como ato de herança e criação (Winnicott, 1967/2019) realizado em grupo, pensando no que seria necessário para tanto: um ambiente que pode ser definido como maleável e confiável (Roussillon, 2019), no qual, mais do que poder brincar com as fronteiras Eu-outro, é possível não temê-las, e assim colocar em movimento conflitos que poderiam ser impossíveis de serem mobilizados em outro contexto. Falamos depois sobre o episódio, numa conversa sem sínteses e cheia de questionamentos, uma conversa que, aos poucos, admitia não ver a totalidade e admitia ponderações conflituosas e contraditórias, sem resolução. Mas, mais que isso, sem nomeação clara, mas também sem escamoteamento do enigma que se apresentara. Seguindo Kaes (2005), poderia se dizer que um conflito foi explicitado (pelo obsceno) e sustentado no grupo, possibilitando a abertura de um processo de elaboração.

Butler (2020) relê Melanie Klein, reforçando a importância da integração de sentimentos contraditórios e ambivalentes para que seja possível recusar (individual ou socialmente) a violência. A autora reconstitui a ideia de que, considerando que em todos nós há impulsos destrutivos intensos, eles precisam ser admitidos e tolerados pelo psiquismo para que se possa, então, adotar uma postura ética de não atendê-los, não levá-los a cabo, a ato. Os processos elaborativos de qualquer experiência intensa deveriam contemplar essa admissão da contradição e ambivalência dos sentimentos gerados, suportando a “sujeira” de cada um de nós. Coletivamente, suportando inclusive as sujeiras compartilhadas e o que se produz de impulsos destrutivos alimentados pelos processos grupais. Butler acrescenta que, para que isso seja verdadeiro, é preciso que todas as vidas sejam tomadas como dignas de luto, porque isso é o que garante que não se minimize ou maximize nenhum impulso destrutivo. Se eles atacam a vida, qualquer vida, e se toda vida é digna de luto, então eles precisam ser reconhecidos, nomeados, sustentados e recusados *enquanto ato*. No entanto, sobra, resta, toda a energia psíquica mobilizada por estes impulsos, e por isso celebro que havia trabalho a fazer.

O inescapável trabalho infinito

Há algo do obsceno de que nunca escapamos totalmente. Se naquele dia, naquele acontecimento, algo foi vivido como tão incômodo, é também porque revela que há uma dimensão obscena em fazer da violência espetáculo, seja em *Cena Ouro*, seja quando transformo em texto o relato de tudo isso. Trata-se do elemento fetichista que de alguma forma encontra prazer, ainda que secundário, em exhibir para alguém ver o que se passa ou se passou, de forma quase independente do que segue acontecendo todos os dias no território – naquele território e em tantos outros territórios. Há um esforço consciente de colocar também isso em trabalho: evitando a literalidade excessiva, a explicitação excessiva, a fixidez de papéis entre vítimas e algozes. Também nos modos de tentar compartilhar os ganhos da peça e de sua visibilidade com a população que vive ali, em situação de rua e violência diuturna. Tarefa nada simples que exige elasticidade e capacidade de suportar as contradições, que nos leva a inúmeros erros e arrependimentos, mas que acaba sendo sustentada pelo grupo quando o trabalho segue e vira algo que é um produto entregue ao mundo. Trabalho, no sentido sublimatório, tal como Fuks (2012), esperançoso, fala: a transformação do que seria sintomático na criação de objetos novos, substitutivos, mas também resultantes da elaboração de um *quantum* de violência a que se renuncia em prol da convivência, no processo de fazer.

Esse tipo de trabalho que, nas palavras do autor, é um narrar e brincar coletivo em que uns acolhem os movimentos dos outros e que “produz o investimento libidinal sublimatório e criativo sobre novos objetos, que não envolve nem recalque, nem dessexualização”, inaugura “modalidades de laço social baseadas não na repressão pulsional e nos assujeitamentos, mas no compartilhamento afetivo e na cooperação” (Fuks, 2012, p. 273). Creio que aí reside a experimentação maior de *Cena Ouro – Epidermia*. Em tomar a realidade a partir de seu estranhamento, em encarar a obscenidade da violência da qual somos parte, em colocar isso em trabalho até virar cena e depois em trabalho de novo, no encontro da cena com o público. Um trabalho que se faz e produz necessariamente dentro, sob a pele, mas de forma coletiva e interdependente, em que um sempre se afeta pelo outro, na proposição sempre errante de um outro modo de laço social.



Resumo Este artigo parte de uma experiência vivida por uma analista e um grupo teatral trabalhando juntos em um espetáculo, *Cena Ouro – Epide (r) mia*), desenvolvido na região da Luz, no contexto da chamada Cracolândia, em São Paulo, para discutir a constatação do obsceno e sua relação com a não violência.

Palavras-chave psicanálise e cultura, obsceno, violência, teatro, Cracolândia, Cia. Mungunzá

A psychoanalyst, a theater play and an obscene experience in Cracolândia (Crackland) in São Paulo

Abstract This article is based on an experience lived by an analyst and a theater group working together, in *Cena Ouro – Epide (r) mia*), a play that was developed in the context of what is called Cracolândia (Crackland), in a neighborhood in the middle of São Paulo and discuss the possibility of the obscene and its relationship with non-violence.

Keywords psychoanalysis and culture, obscene, violence, theater, Cracolândia, Cia. Mungunzá

Referências

- Butler, J. (2021). *A força da não violência*. Boitempo.
- Endo, P. C. (2005). *A violência no coração da cidade*. Escuta/Fapesp.
- Ferenczi, S. (1992). Elasticidade da técnica psicanalítica. *Psicanálise IV* (1a ed.). WMF Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1928)
- Frateschi, L. (2017). Violência Obstétrica. *Psique Ciência e Vida*. São Paulo: nov/2017
- Freud, S. (2010). Recomendações ao médico que exerce a psicanálise. In *Obras Completas, vol. 10*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1912)
- _____. (2010). Recordar, repetir, elaborar. In *Obras Completas, vol. 10*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1914)
- _____. (2010). O inquietante. In *Obras Completas, vol. 14*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919)
- _____. (2010). Além do princípio do prazer. In *Obras Completas, vol. 14*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920)
- _____. (2011). O Eu e o Id. In *Obras Completas, vol. 16*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1923)
- _____. (2010). O Mal Estar na Civilização. In *Obras Completas, vol. 18*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1930)

- _____. (2018). O fetichismo. In *Obras Completas, vol. 19*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1927)
- Fuks, M. P. (2019). Wilhem Reich e a relação entre psicanálise e política. *Percursos: Revista de Psicanálise / Instituto Sedes Sapientiae*, Ano XXXII, n. 63. Instituto Sedes Sapientiae.
- _____. (2012). O estranho, a elaboração psíquica e a criação cultural. Ferraz, F.; Fuks, L. B. & Alonso, S. L. *Psicanálise em Trabalho*. Escuta.
- Kaës, R. (2005). O intermediário na abordagem psicanalítica da cultura. *Psicologia USP – Revista*, 14 (3). Instituto de Psicologia da USP. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/XJsDxKLLsjCgYXvh6dC-8GPM/#>
- Klein, M. (2023). “Amor, culpa e reparação”. In *Amor, culpa e reparação e outros ensaios (1921-1945)*. Ubu editora / Imago.
- Lacan, J. (2008). *O seminário. Livro 7 - a ética da psicanálise (1959-1960)* (2ª ed.). (A. Quinet, Trad.). Zahar. ISBN: 9788571100435.
- Roussillon, R. (2019). *Manual da prática clínica em psicologia e psicopatologia*. Blucher.
- Winnicott, D. W. (2000). Variedades clínicas da transferência. In *Da pediatria à psicanálise: Obras escolhidas*. Imago. (Trabalho original publicado em 1956)
- Winnicott, D. W. (2019). A Localização da experiência cultural. In *O brincar e a Realidade*. Ubu Editora. (Trabalho original publicado em 1967)

DOI

10.5935/0101-3106.v47n79.05