



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA/ ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

FERNANDA GLÓRIA FRANÇA COLAÇO

**EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA LOUCURA:
INVENÇÃO DE IMAGENS E NARRATIVAS NAS ARTES CÊNICAS**

Salvador
2020

FERNANDA GLÓRIA FRANÇA COLAÇO

**EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA LOUCURA:
INVENÇÃO DE IMAGENS E NARRATIVAS NAS ARTES CÊNICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Denise Coutinho

Coorientadora: Profa. Sônia Rangel

Salvador
2020

Colaço, Fernanda Glória França.

Em busca de uma poética da loucura: invenção de imagens e narrativas nas artes cênicas / Fernanda Glória França Colaço. - 2020.

169 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Denise Coutinho.

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Lucia Rangel.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Artes cênicas. 2. Arte e doença mental. 3. Os Insênicos (Grupo teatral). 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Coutinho, Denise. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

CDU - 792

TERMO DE APROVAÇÃO

Fernanda Glória França Colaço

**“EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA LOUCURA: INVENÇÃO DE IMAGENS E
NARRATIVAS NAS ARTES CÊNICAS”**

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 04 de setembro de 2020.



Profª. Drª. Denise Maria Barreto Coutinho (Orientadora)



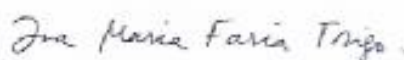
Profª. Drª. Sonia Lucia Rangel (Coorientadora)



Profª. Drª. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)



Profª. Drª. Mônica Lima de Jesus (PPGACSI-UFBA)



Profª. Drª. Isa Maria Faria Trigo (UNEB)



Profª. Drª. Ana Maria Fernandes Pitta (UCSAL)

A minha filha Luna, minha primavera, meu sopro de vida e novo refrão.
A Marcelo, meu companheiro, sempre presente e participativo nas minhas jornadas da
criação.
A minha mãe Glória e meu pai Everaldo por me ensinarem a esperar.
As companheiras e companheiros de cena e do teatro por aprendermos juntos os rituais e
prazeres da cooperação.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa é, em primeiro lugar, um compromisso afetivo e ético com as pessoas através de nossas ações, práticas de trabalho e formas de convívio. Por isso, agradeço em primeiro lugar aos artistas e “loucos” dos Insênicos e do CAPS de Amargosa que me provocaram (e ainda me provocam) a sentir a novidade do mundo e a beleza do humano e a compreender que novas realidades são possíveis de serem construídas pela via da alegria e da confiança em nós mesmos. Agradeço àqueles que me inspiram no trabalho de interface com teatro e saúde mental, Renata Berenstein, diretora dos Insênicos, pelo acolhimento e abertura ao trabalho de pesquisa e de criação, a Casimiro, Nezy Brito e seu Maurício, meus mestres, companheiros e amigos do CAPS de Amargosa.

Agradeço às minhas orientadora e coorientadora, Denise Coutinho e Sônia Rangel, pela confiança e liberdade em todo o meu percurso de investigação, me apoiando de forma generosa e paciente, permitindo a leveza necessária para o desenvolvimento dos meus quatro anos de doutoramento. Também sou grata às professoras Hebe Alves, Ana Pitta, Isa Trigo e Mônica Lima que me presentearam com seu saber e generosidade no Exame de Qualificação, tornando este trabalho ainda mais feminino e colaborativo.

Agradeço ao grupo CONES, capitaneado por minha orientadora e composto, em sua maioria, por mulheres inquietas e desbravadoras que transformam nossos encontros semanais num espaço privilegiado de trocas, partilhas e produção de conhecimento.

Agradeço aos professores Marcus Villas Góes e Maria Eugênia Milet da Escola de Teatro da UFBA pela generosidade em permitirem que meus estágios docentes orientados pudessem ser desenvolvidos em seus componentes curriculares Teatro e Comunidade e Jogos e Improvisação Teatral.

Agradeço aos meus irmãos André e Everaldo pelos diálogos nutridos com muito carinho e atenção a cada etapa do meu processo de pesquisa, cuidando de mim (de perto ou de longe) com palavras de entusiasmo e serenidade.

Agradeço ao CNPQ pelo apoio, sob a forma de concessão de bolsa de estudos durante três dos quatro anos de pesquisa. Apoio fundamental para a dedicação do meu tempo aos estudos, estágios docentes, participações e viagens a congressos e seminários.

Por fim, agradeço às pessoas, artistas, dos grupos de teatro com quem convivi amorosamente e já partiram dessa pra melhor, Maria (Insênicos) e Dalva, Seu Alexandre, Gal, Valdeci e Marluci (CAPS de Amargosa).

Se fizerdes questão de saber por qual motivo me revesti hoje desta roupagem inusitada, vou dizê-lo tão logo prestardes um pouco de atenção. Não aquela atenção com que se costuma ouvir as pregações sacras, mas com aquela que nas praças dais aos charlatões, aos palhaços e aos bobos [...]. Achei interessante transformar-me em sofista diante de vos [...]. Ireis, pois, ouvir o elogio, não de um Hércules ou de um Sólon, mas de mim mesma, isto é, a Loucura.

Rotterdam (2006, p.15)

COLAÇO, Fernanda. **Em busca de uma poética da loucura**: invenção de imagens e narrativas nas artes cênicas. Orientadora: Denise Coutinho. Coorientadora: Sônia Rangel. 2020. 169 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

O objeto desta investigação é o modo de fazer cênico, isto é, a invenção de imagens e narrativas sobre a loucura, no grupo teatral Os Insênicos, cujos integrantes são usuários de instituições de saúde mental. O objetivo geral é apresentar e discutir significados e sentidos que se elaboram nas produções poéticas do grupo. Como objetivos específicos, destacam-se: analisar princípios, métodos, temáticas e conteúdos desses processos criativos, em comparação com outros processos similares no país; demonstrar aspectos que permitem aos participantes instaurar poéticas e construir cenicamente imagens e narrativas para performances/encenações; compreender como a experiência artística – pelo fazer brincante – faz emergir questões ligadas à vivência desses e dessas artistas, suas histórias, impulsionando e orientando suas criações. A crítica genética e os estudos sobre criação, jogos e brincadeiras são as bases teóricas utilizadas. A tese se organiza metodologicamente ao modo de uma cartografia e reúne quatro capítulos tendo como eixo condutor o objeto acima descrito. No primeiro capítulo, a busca por uma poética da loucura apresenta uma revisão de trabalhos encontrados no Banco de Teses da CAPES visando a uma reflexão sobre aspectos que cruzam e sustentam a interface artes cênicas e saúde mental. No segundo capítulo, a experiência criativa de Os Insênicos é aproximada da experiência de outros três grupos brasileiros, compostos por sujeitos usuários/as de serviços de saúde mental. Pela lente da crítica genética, propõe-se leitura sobre os modos de fazer recorrentes nos grupos. O terceiro capítulo aborda o lugar da criação artística para duas atrizes e um ator de Os Insênicos em suas experimentações teatrais há quase dez anos. Compreende-se a função lúdica, ao entender que a ideia do brincar, jogar, improvisar são um espaço potencial, ao mesmo tempo compartilhado e singular. O quarto capítulo analisa, por meio da poética do espetáculo “Quem está aí?”, a ideia de imagem e narrativa, buscando demonstrar como algumas invenções se materializam num processo criativo. Reitera-se o valor da produção da cena para aqueles e aquelas cujo interesse é o trabalho com o viver imaginativo e criador. E, com base na percepção criativa, verifica-se que outros modos de viver são possíveis, tendo a arte, o trabalho coletivo e a reinvenção de si e do mundo como o sal da vida.

Palavras-Chave: Os Insênicos; Artes Cênicas; Saúde Mental; Imagens; Narrativas sobre a loucura.

COLAÇO, Fernanda. **In search of a poetics of madness: invention of images and narratives in the performing arts.** Advisor: Denise Coutinho. Co-advisor: Sônia Rangel. 2020. 169 f. il. Thesis (PhD in Performing Arts) - Postgraduate Program in Performing Arts, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

The object of this investigation is the scenic way of doing things, that is, the invention of images and narratives about madness, in the theater company Os Insênicos, whose members are users of mental health institutions. The general objective is to present and discuss meanings and senses that are elaborated in the poetic productions of the group. As specific objectives, we highlight: to analyze principles, methods, themes and contents of these creative processes, in comparison with other similar processes in the country; to demonstrate aspects that allow participants to establish poetics and build images and narratives for performances / staging; to understand how the artistic experience - through playing - brings issues related to the experience of these artists, their stories, impelling and guiding their creations. Genetic criticism and studies on creation, games and play are the theoretical bases used. The thesis is methodologically organized in the form of a cartography and brings together four chapters, with the object described above as the guiding axis. In the first chapter, the search for a poetics of madness presents a review of works found in the CAPES Thesis Bank aiming at reflecting on aspects that intersect and support the interface between scenic arts and mental health. In the second chapter, the creative experience of Os Insênicos is compared to the experience of three other Brazilian groups, composed of subjects who use mental health services. Through the lens of genetic criticism, it is proposed to read about the ways of doing recurring in groups. The third chapter discusses the place of artistic creation for two actresses and an actor from Os Insênicos in their theatrical experiments for almost ten years. The ludic function is understood, by understanding that the idea of playing, performing, improvising is a potential space, at the same time shared and singular. The fourth chapter analyzes, through the poetics of the show "Who's there?", the idea of image and narrative, seeking to demonstrate how some inventions materialize in a creative process. The value of the production of the scene is reiterated for those who are interested in working with imaginative and creative living. And, based on creative perception, it appears that other ways of living are possible, with art, collective work and the reinvention of oneself and the world as the salt of life.

Keywords: Os Insênicos; Performing Arts; Mental health; Images; Narratives about madness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Parte do Grupo de Teatro Os Insênicos. Museu Casa do Benin, 2017	22
Parte do Grupo de Teatro Os Insênicos. Despedida de Mirian (estudante de psicologia da UNEB). Museu Casa do Benin, 2017	23
Helisleide Bonfim dos Santos, a Chuchu Beleza. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018	24
Girlene de Jesus Almeida. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018	25
José Raimundo dos Santos. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018	26
Anderly Oliveira da Cruz. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018	26
Sônia Maria de Jesus Ferreira. Museu Casa do Benin, 2018	27
Ensaio. Casa do Benin, 2017	100
Ensaio. Casa do Benin, 2017a	101
Ensaio. Espaço Xisto, 2017	101
Oficina para atores-narradores	102
Cena da Gemira e a menina linda. Espetáculo Quem está aí?, 2017	117
Cartaz. Espetáculo Quem está aí?, 2017	129
Cena do vendedor de algodão doces e a menina linda. Espetáculo Quem está aí?, 2017	136
Cena da Gemira e a menina linda. Espetáculo Quem está aí?, 2017	137
Cena Triste Bahia das Interações. Espetáculo Quem está aí?, 2017	138
Cena Triste Bahia das Interações. Espetáculo Quem está aí?, 2017a	140
Cena Triste Bahia das Interações e Gil (o louco machista) Espetáculo Quem está aí?, 2017b	143
Cena Família. Espetáculo Quem está aí?, 2017	144
Cena Eu fiz a peça porque... Espetáculo Quem está aí?, 2017	146
Cena Espelho, espelho meu. Espetáculo Quem está aí?, 2017	147

SUMÁRIO

ELOGIO À LOUCURA, UMA INTRODUÇÃO	11
VIVER CONFUNDE A GENTE	15
PRIMEIRAS PISTAS	16
A NAU DOS INSÊNICOS	21
AO MODO DA CARTOGRAFIA	28
ORGANIZAÇÃO DA TESE	30
INTERFACE ARTES CÊNICAS E SAÚDE MENTAL EM INVESTIGAÇÕES ACADÊMICAS NO BRASIL	33
INTRODUÇÃO	33
PERCURSO DE BUSCAS	34
EXPERIÊNCIAS EM ARTES CÊNICAS NA SAÚDE MENTAL	41
PARA QUE A EXPERIÊNCIA DAS ARTES CÊNICAS NA SAÚDE MENTAL?	46
HÁ UMA ESPECIFICIDADE NAS ARTES CÊNICAS NA RELAÇÃO COM O CAMPO DA SAÚDE MENTAL?	50
MORFOLOGIA DA CRIAÇÃO EM QUATRO EXPERIÊNCIAS EXEMPLARES	55
INTRODUÇÃO	55
EXPERIÊNCIAS EXEMPLARES	57
MORFOLOGIA DA CRIAÇÃO	63
PARA CONCLUIR	84
OS INSÊNICOS: O SENTIDO DA EXPERIÊNCIA CRIATIVA E O BRINCAR DE VIVER ENTRE NÓS	87
INTRODUÇÃO	87
A CONVIVÊNCIA EM PERSPECTIVA CARTOGRÁFICA	89
A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DOS INSÊNICOS	92
SALA DE ENSAIO (OU O FAZER FÍSICO E IMAGINATIVO)	99
A PRONTIDÃO AO JOGO E O SENTIR-SE ATRIZ E ATOR	104
PERMANÊNCIA COM A ARTE E MODOS DE FAZER	110
REVERBERAÇÕES E RECRIAÇÕES	112
CRIAÇÃO DE IMAGENS E NARRATIVAS EM OS INSÊNICOS	116
INTRODUÇÃO	116
“SÓ QUERO DEIXAR MINHA MARCA NO MUNDO”: UMA CONEXÃO COM IMAGENS E NARRATIVAS	119
OUVINDO VOZES	129
O QUE DESARMA OS OLHOS	135
PARA CADA PROCESSO, UMA POÉTICA. PARA CADA POÉTICA, UMA INSTAURAÇÃO DE NOVOS MUNDOS	149
EM BUSCA DE OUTRAS POÉTICAS ELOQUENTES: CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	159

APÊNDICE A - Diário de Campo do ensaio para o espetáculo Quem está aí?	164
APÊNDICE B – Roteiro de oficina para atores-narradores	166
APÊNDICE C – Roteiro de conversa com membros do grupo	168
APÊNDICE D - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	169

ELOGIO À LOUCURA, UMA INTRODUÇÃO

Já é tempo, seguindo o exemplo de Homero, de deixar os céus e retornar à Terra, onde não se encontra alegria nem felicidade que não seja obra minha. Observai em primeiro lugar com que providência a natureza, mãe e produtora do gênero humano, dispôs em cada coisa uma semente de loucura. Segundo os estóicos, a sabedoria consiste em se guiar pela razão e a loucura, ao contrário, é deixar-se levar ao sabor das paixões. Para que a vida dos homens não se tornasse de todo triste e infeliz, Júpiter lhes deu muito mais paixões que razão. Em que proporção? [...] essa razão ele a relegou para um diminuto canto da cabeça, deixando todo o resto do corpo entregue às paixões (ROTTERDAM, 2006, p. 27).

O acesso à obra *O Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, surgiu como uma grata surpresa na minha vida e ainda se mantém pulsante, perto de mim. Recordo que me deparei com o livro na rodoviária, numa dessas lojas que vendem revistas populares, *pockets* de livros clássicos e alguns de filosofia. Curiosa, olhando as prateleiras, vi a obra de Rotterdam e, provocada pelo título, comprei. A leitura se deu minutos depois, sentada numa cadeira de ônibus intermunicipal, a caminho da cidade de Amargosa, interior da Bahia. O deslocamento de quatro horas até a cidade passou ligeiro, imersa com a leitura e releitura de trechos do livro.

Na época, realizava uma oficina de teatro no Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS)¹ Pássaro Livre, com o grupo de teatro *Imagina Só!*, composto por usuários de serviços de saúde mental e outros profissionais da instituição. Deste trabalho, que durou cinco anos, resultou minha dissertação de mestrado, em 2012.

Tomada pela surpresa de ler as palavras “daquela” que se colocava como protagonista da vida, fui envolvida pelas ideias que a Loucura trazia numa condição ousada de autoelogio. Com sua obra, Rotterdam deu à Loucura, a condição de sujeito falante, isto é, a possibilidade de falar de si, dos seres humanos (sua natureza, crueldade e máscaras), da sociedade, das instituições e da vida:

A maioria dos oradores assim fala para dar-se valor. [...] De minha parte, sempre provei grande prazer em dizer tudo o que me vem à boca [...]. sou essa verdadeira dispensadora de felicidade que os latinos chamam *Stultitia* e os gregos, *Moirá* (ROTTERDAM, 2006, p. 16. Grifos do autor).

¹ “As diretrizes e estratégias de atuação na área de assistência à saúde mental no Brasil envolvem o Governo Federal, Estados e Municípios. Os principais atendimentos em saúde mental são realizados nos CAPS que existem no país, onde o usuário recebe atendimento próximo da família com assistência multiprofissional e cuidado terapêutico conforme o quadro de saúde de cada paciente. Nesses locais também há acolhimento noturno e/ou cuidado contínuo em situações de maior complexidade”. Disponível em: <http://www.saude.gov.br/saude-de-a-z/saude-mental>. Acesso em: 28 jan. 2020.

Fruto do prazer e do amor livre, a Loucura vai tecendo seus feitos, a cada pequeno capítulo, encarando o universo como seu templo e, logo, mostrando o quanto se faz presente na vida dos homens, principalmente pela via do amor-próprio, da amizade, da alegria e dos delírios. A Loucura confere sabor à vida, é o que ela afirma de si mesma. Para isso, deixa claro o lugar da razão e das paixões, devendo essa última ser tomada de corpo inteiro. E se ao corpo são entregues as paixões, esse é o lugar privilegiado da experiência e da conexão com a natureza e a cultura.

O livro me despertou reflexões. Entendia que no corpo a vida acontecia, assim como minha experiência de teatro se sustentava no corpo, e era compartilhada com aqueles sujeitos do CAPS de Amargosa. Como não lembrar da chamada do samba de roda que abria nossas oficinas? “Ê mãe d’água², solta o cabelo e cai n’água!” colocando todo mundo a brincar com o corpo pela via da dança.

O primeiro aprendizado com a leitura do livro foi entender que a eloquência da Loucura vinha da experiência com a vida e os seres humanos e da confiança em si. A força e a vitalidade da personagem de Rotterdam me remetiam a uma senhora cabocla de cabelos brancos e que passou a ser presença marcante e pulsante na experiência criativa da nossa oficina de teatro. Sua eloquência vinha quando puxava os sambas de rodas e se colocava a contar suas histórias de vida que serviram de aparato das cenas criadas para o espetáculo *Memórias em Jogo*. Com essa mulher entendi que estar e manter-se em cena significa trazer o que é de seu domínio, proveniente do cabedal cultural a que pertence. Com ela entendi que dar forma e conteúdo à cena perpassa primeiro pelo corpo, para depois dar espaço a falas, gestos e histórias trazidas livremente pela memória.

Das conexões que estabeleci entre a obra de Rotterdam com a experiência realizada, percebi que tal eloquência tinha a ver com modos de fazer teatro em grupo com pessoas diagnosticadas com transtornos mentais. Reflexão que parte do como fazer: Como o artista faz a sua arte? Buscava compreender modos de fazer nas artes cênicas, modos de inventar, expressar e comunicar. Modos, por vezes, e à primeira vista, frágeis por seus excessos (de falas,

² A imagem que se faz da Iara ou Mãe d’Água, em geral, é a de uma sereia, mulher da cintura para cima, peixe da cintura para baixo. Segundo Luís da Câmara Cascudo, esse é um mito de origem europeia, que chegou ao Brasil na segunda metade do século 19. Não está documentado nenhum mito semelhante entre indígenas brasileiros dos séculos 16, 17 e 18 pelos cronistas e viajantes que percorreram o Brasil. Existem várias mães dos diversos elementos da natureza (a Mãe do Mato, a Mãe do Fogo, a Mãe da Fruta etc.). Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/mae-dagua-sereia-europeia-ou-orixa-africano.htm>. Acesso em: 26 abr. 2019.

pensamentos, gestos e movimentos de corpo) assim como por ausências. Modo aparentemente precário, na forma de falar, no ritmo excessivamente lento e engessado dos corpos, nas mãos trêmulas, nos estados de ânimo alterados. E subversivamente potente pela capacidade de impor-se criativa e cenicamente, muito além do imaginado, rompendo um tipo de padrão de cotidiano que se costuma confundir com realidade.

Na pesquisa de mestrado, entendi que “fica o que significa” (BOSI, 2007) e, portanto, para esses sujeitos estar em cena se relacionava diretamente com o brincar do corpo que é memória, sendo possível tornar-se cena somente aquilo que somos capazes de lembrar (que também inclui a capacidade de esquecer) e inventar. A personagem de Rotterdam se presentificou naquela experiência, na medida em que os membros do grupo se colocavam em cena de forma eloquente por meio de suas narrativas e disposição para o jogo.

O *Elogio da Loucura* se manteve perto de mim, no meu espaço de estudos, onde volta e meia o folheava. O que ainda me comove daquela leitura é a fluência de ideias da Loucura, sua sinceridade e crítica sem rodeios. Foi este o ponto de ignição para continuar meus estudos e experiências no doutorado com teatro na interface com a saúde mental. Como fazer com que a “loucura” fale (para além da oralidade) numa produção de imagens e narrativas que identifiquem o material poético, tendo o campo sensível das artes cênicas como motor para o trabalho? Nesse sentido, o processo criativo e a ideia de poética assentam diretamente sobre o lugar da criação e de quem cria. Assim, o modo de fazer cênico, com tais especificidades, tornou-se o foco desta pesquisa.

Verbo assentar entendido mais no sentido de estar apoiado e circunscrito num determinado tempo e espaço, para produzir uma arqueologia da criação, do que estar de estável, estática, pois processos criativos se caracterizam por seu caráter de incompletude, geradora do gesto criador em ação (SALLES, 1998). O processo criativo resulta na poética traduzida como modo operativo singular que se faz eficaz quando ligado ao tempo do artista, aderente à sua espiritualidade (PAREYSON, 1997). Assim como tais poéticas (ou *poiéticas*), quando instauradas, revelam a conduta criadora (PASSERON, 1997).

Processo criativo e poética sempre estiveram implicados no meu interesse em estabelecer relações sobre o modo de fazer artes cênicas de sujeitos considerados com transtornos mentais, tendo a construção das cenas como “materialidade” e aparato da investigação. Foi assim que cheguei ao objeto desta investigação: o modo de fazer cênico, isto é, a invenção de imagens e narrativas sobre a loucura, tendo como sujeito o grupo teatral Os Insênicos, cujos integrantes são usuários de instituições de saúde mental. Compreender como os sujeitos fazem sua cena, e

ao fazê-lo, fazem teatro. Com isso, também busquei trazer seus aspectos autorais repercutidos em suas poéticas. Assim, quanto mais se colocam a criar, se colocam em jogo na experiência, mais experimentam a vida e inventam formas de viver criativamente, tanto do ponto de vista individual como em coletivo. Compreendi que para colocar-se em criação esses artistas precisam primeiro valer-se de amor-próprio. Como dizia a própria Loucura, “Sequer conseguirás ser decente para contigo mesmo, e muito menos para com os outros, a não ser graças a essa feliz Philautia [amor-próprio] [...] como se poderia aparecer com graça, encanto e ter sucesso, estando descontente consigo mesmo?” (ROTTERDAM, 2006, p. 32).

Portanto, o modo de fazer cênico está situado no campo da cena, elaborada a partir de imagens e narrativas ancoradas antes mesmo da própria cena, porque sustentada por memórias, histórias de vida, corpos, desejos e devires. Modo de fazer que também é processo criativo, mas, antes, se faz de subjetividades atravessadas por muitas histórias, entre elas, de cuidado no âmbito da saúde mental. E, por ter vinculação com a loucura algumas implicações se impõem. Que noção de fazer teatral é possível ampliar?

O objetivo geral desta tese é apresentar e discutir significados, sentidos e pilares que se apresentam em poéticas realizadas por – e com – sujeitos usuários do sistema de saúde mental, dando ênfase à invenção de imagens e narrativas sobre a loucura. Como objetivos específicos me propus a analisar experiências criativas consideradas atuais e exemplares das artes cênicas (teatro, performance) nesse contexto, elaborando “modos de leitura” de seus “modos de fazer” recorrentes, pela via da crítica genética e da morfologia da criação. E, ainda, analisar princípios, métodos, temáticas e conteúdos que surgiram nos processos criativos, explicitando como esses aspectos permitem que os participantes instaurem suas poéticas, se construam, e assim construam cenicamente imagens e narrativas para suas performances/encenações.

Minha hipótese é que a produção desses sujeitos, que se afirmam como artistas da cena e que dedicam sua arte à vida, opera por meio da invenção de imagens – produção de novos conhecimentos e realidades e narrativas – fazendo e refazendo sua trajetória no mundo, revelando aspectos singulares, mas também sociais e políticos.

Indiretamente, faço um elogio à Loucura, ao dar ênfase a aspectos e valores socialmente diminuídos, por vezes invisibilizados: cuidado e afeto. Ao apresentar a arte e a realidade deste grupo teatral baiano, interessei-me por acontecimentos e histórias tidos como “insignificantes”, ao observar como ganham potência e novos sentidos para a vida. Esses artistas trouxeram pistas de como dedicam sua arte à vida e como compreendem seus modos de criação. Nessa inscrição

de pequenos, corriqueiros e profundos processos, atuam, tornando-se visíveis em diferentes espaços (social, artístico, político) e dando significado a suas experiências.

Vamos deixar de lado os sábios que invocam a insanidade e a impertinência daquele que tece seu próprio elogio. Se isso é ser louco, nada me convém melhor. De fato, o que poderia convir melhor à loucura do que enaltecer sua própria glória ao som do clarim, do que entoar seus próprios louvores? Quem poderia pintar-me com mais veracidade? Não sei de ninguém que me conheça melhor do que eu mesma (ROTTERDAM, 2006, p. 15).

VIVER CONFUNDE A GENTE

Nos tempos em que vivemos, tem-se cultuado mais leis de incentivo ao armamento do que acesso a livros e à educação; tempos em que o espaço público migrou para as redes sociais e *fake news* viram verdades e fatos. Tempos em que a palavra mito aproxima-se de aberração, em que mais de quatrocentas drogas pesadas e maléficas à saúde, banidas em outras partes do globo, têm sido legalizadas nos últimos dois anos em prol do agronegócio (“agro é pop, agro é tudo”, diz a propaganda oficial do atual governo brasileiro. Tempos em que a ciência é substituída pela ficção científica (BUARQUE & SCHUBACK, 2018, p.13) e a palavra cultura virou rima para “ditadura, linha dura, magistratura, tortura, segura, censura, chatura, fechadura” (ibid, p.20), tempos em que viver acaba por confundir a gente, fazendo-nos chegar à conclusão de que só não tem problema mental quem não vive.

Chego à ligação entre poesia e política, ao destacar o envolvimento de sujeitos marginalizados, envolvidos com a arte. Poesia compreendida como *poiesis*, produção. A política tem dimensão poética e a poesia tem dimensão política. A política participa da fatura poética e onde houver relações de poder, há política. O poder em sua potência vital possibilita a própria vida, com suas qualidades de flexibilidade, dinâmica e abertura para o desconhecido, possibilita exercermos um poder de vida, vitalizante. A potência de vida exercida pela arte tem sentido vitalizante. Ao mesmo tempo, temos tantos outros poderes que diminuem nossa potência, sendo o corpo o lugar do domínio e da repressão, seja do sistema de poder sobre os corpos, seja no encontro singular com aspectos culturais, raciais, de gênero, de razão/desrazão, sexuais, produzindo dominações, sofrimento, silenciamento e, também, afirmação, alegria, afetos compartilhados. Um poder exercido sobre corpos com seus discursos, modelos e afirmações que normatizam e excluem corpos. Corpo-obeso, corpo-lento, corpo-diferente, corpo-invisível em sua precariedade, quando institucionalizado e reduzido à doença. Corpo-desejo, corpo-

pulsante, corpo-criativo, corpo-imagem em sua potência, quando provocado a experimentar-se livre e autônomo, capaz de comunicar e expandir territórios de atuação e intervenção.

A política que quero destacar aqui é a da poesia que se contrapõe a esquemas de poder sobre os corpos, figurados nas relações de dominação. E que gera uma poética que afirma e inventa outras corporalidades. E é no contexto das artes e, em especial das artes cênicas, que me animo a crer e a trabalhar com o poder dessas outras corporalidades, em poéticas que se contrapõem a modelos e formas hegemônicas de corpos e de corporalidades. Poesia e política na perspectiva da liberdade para compartilhar a vida coletivamente, como experiência compartilhada na pólis – que dá origem à palavra ‘política’. Poética política que, compartilhada, gera relações de poder a serem permeadas por sentidos de liberdade, gerando novas possibilidades de vida.

Na contramão de políticas autoritárias que ganham cada vez mais espaços com suas estratégias de produzir medo, contra essa produção de realidades bizarras vividas nos últimos tempos, esforço-me em animar um debate sobre modos de fazer poesia – *poiesis* – implicadas em processos criativos de arte-saúde que trabalham como condição de resistência, fortalecendo-se no amor e produzindo poéticas políticas e políticas poéticas. Ao tempo em que mobilizam emoções e sensibilidades, impulsionam a quebra dos padrões de repressão, medo, ódio, rivalidades e também nosso desejo de exercer práticas de liberdade com amor, desbloqueio de corpos e arte.

PRIMEIRAS PISTAS

Ao traçar uma primeira rota para investigar modos de fazer - *poiesis* – implicados em processos criativos de arte-saúde, escolhi identificar experiências criativas em artes cênicas com grupos de usuários de serviços de saúde mental em atividade no Brasil. Iniciei a busca no Banco de Teses da CAPES³. Contudo, devo dizer que o grupo teatral Os Insênicos, residente na cidade de Salvador há dez anos já se havia colocado como minha primeira opção de interesse, uma vez que, desde o início, tenho acompanhado sua produção e seus espetáculos, como plateia e admiradora desse trabalho.

³ “A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação do Ministério da Educação (MEC), desempenha papel fundamental na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em todos os estados da Federação”. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/>. Acesso em: 28 jan. 2020.

Na plataforma CAPES, foi possível acessar referências a grupos que atuaram ou atuam no teatro com usuários de serviços de saúde mental, e que julgo serem experiências exemplares: a Cia UENZZ (SP), o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna (RJ) e o Hotel da Loucura. Encontrei relatos e análises sobre as experiências realizadas, com materiais sistematizados e disponibilizados na internet. Com essas leituras, dei o meu segundo passo e fui buscar mais informações numa visita feita, em 2017, no começo do meu processo de doutoramento, no Museu do Inconsciente e no Hotel da Loucura.

Em pleno verão carioca, quarenta graus de calor, lá estava eu, no Museu do Inconsciente, imersa nas obras dos artistas do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, onde começou a história de trabalho terapêutico e de pesquisas de Nise da Silveira. Antes da primeira hora de visita, uma pane elétrica impediu a refrigeração do espaço, impossibilitando minha permanência e a de outros visitantes. Solicitados a sair, fomos nos retirando e, não contente com a situação, puxei conversa com um senhor que parecia funcionário do Museu e acompanhava a saída das pessoas do local. Eu queria saber mais sobre o trabalho da doutora Nise, ao que o senhor ia me respondendo devagar, enquanto percorríamos o corredor central. Num gesto de generosidade, ele me convidou para conhecer sua sala de trabalho que, para minha surpresa, ficava no mesmo espaço da biblioteca particular de Nise. Quando dei por mim, me sentia como uma criança num parque. Pude ver e passear pelas estantes de Nise, quanto privilégio!, com obras em francês, português e inglês sobre arte, psicanálise, antropologia, psiquiatria e poesia.

Luiz Carlos Mello é o nome do senhor que me acolheu e me permitiu estar naquele espaço. Tranquilamente, ele aguardou o tempo da minha curiosidade em olhar os livros da prateleira e folhear alguns, até que o calor na sala o fez convencer-me a voltar no dia seguinte, com a promessa de conversarmos mais e até fazer uma entrevista. Num segundo golpe de sorte, soube que ele havia sido um grande companheiro de trabalho de Nise e, além das muitas curadorias que organizou sobre exposições da vida e obra dela, ele é o autor do livro que eu havia comprado assim que entrei no Museu.

Promessa feita e cumprida. No dia seguinte pela manhã, lá estava eu com uma listinha de perguntas para o senhor Luiz. Antes, porém, ele sugeriu que eu vivenciasse uma visita guiada pelo Museu para conhecer parte do acervo e das histórias das mais de 360 mil obras, aproveitando a visita realizada por dois estudantes de museologia da Unirio. Logo em seguida, seu Luiz me recebeu em sua sala, agora sim, devidamente refrigerada, mas ainda com aquele cheirinho (gostoso) de livro antigo, produzido pela biblioteca de Nise. As perguntas que ousei fazer tinham a ver com a identificação do trabalho de Nise com Artaud, com os mitos e os

rituais. Ideias que na época se faziam mais presentes no meu estudo. Conversa boa que repercutiu tempos depois, nos momentos de escrita da tese.

Na continuidade da manhã, ainda foi possível conhecer o espaço do Hotel da Loucura e, intermediada por um estudante de museologia, fui recebida por dois profissionais do Núcleo de Cultura, Ciência e Saúde, que fizeram parte da experiência idealizada pelo médico e ator Vitor Pordeus entre 2012 e 2016, naquele local. Com eles, pude saber onde andava o idealizador da experiência (na ocasião, fazendo doutorado no Canadá) e os motivos da desarticulação da iniciativa. As paredes coloridas, cheias de imagens e poesias, guardam registros da transformação proposta naquele espaço, com os internos, mas sem a efervescência de novas experiências artísticas e de circulação de pessoas. O que pude perceber foi um movimento de fragilização (ou, porque não dizer, boicote) por parte do Estado com o Hotel da Loucura, ao mesmo tempo resistência daqueles que moravam no hospital psiquiátrico e que, em parceria com profissionais da área da saúde e artistas colaboradores, ainda mantinham uma agenda de atividades semanais como forma de não permitir que o espaço retrocedesse ao período em que a medicalização era a única via de tratamento, num local onde apenas havia a ociosidade do cárcere.

Conversa difícil, ao me deparar com o desfecho do Hotel da Loucura, mas instigante e surpreendente. Quando informei que minha intenção era iniciar um trabalho com Os Insênicos, de Salvador, os senhores com quem conversava mandaram, em tom de intimidade, lembranças para Chuchu Beleza. Ao dizer que ainda não conhecia essa pessoa, reagiram: “Você não conhece a Chuchu? Como?”. E foi com muito carinho que os profissionais falaram de suas experiências artísticas, com a participação, em duas edições do Hotel da Loucura, da atriz Helisleide Bonfim, atriz dos Insênicos, conhecida como Chuchu Beleza. Eu ainda não a conhecia e, por eles, tive pistas sobre essa mulher. De fato, uma pessoa que não passa despercebida, marcando presença pela força, sinceridade e alegria, como tive oportunidade de perceber meses depois dessa experiência no Rio de Janeiro, ainda 2017, quando estabeleci contato formal com Os Insênicos.

A oportunidade de contato com o Teatro do Oprimido (TO) ocorreu na edição de 2018 nas Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, realizado pela FACED e PPGAC/UFBA, com o lema “Ensaio para a Revolução: Resistir é Preciso!”. Com a presença de alguns coringas que hoje são responsáveis pelo trabalho deixado por Augusto Boal e pela convivência direta ao longo dos anos com o encenador, o grupo produz livros pautados nos aprendizados e são a “memória viva” das pesquisas do Centro do Teatro do Oprimido (CTO),

bem como das atualizações que o TO desenvolve, após dez anos da morte de Boal. Na ocasião, participei de cursos, entre eles um sobre avanços na metodologia Boaliana, principalmente sobre sua estética. Com Flávio da Conceição, um dos coringas do CTO e professor da Universidade Federal do Acre, UFAC, pude fazer uma entrevista após a atividade e obter mais informações sobre a experiência do TO na saúde mental, sobre o grupo Pirei na Cenna (desenvolvido pela coringa Claudia Simone, de 1997 a 2005, hoje residente na França) e o cenário atual de trabalho do TO.

De nossa conversa foi possível acessar outras fontes e sistematizações sobre o TO na saúde mental, a exemplo da revista *Metaxis*. Compreendi que o TO é uma arte sem tradução, na qual toda a criação artística deve passar pela concepção do oprimido, pelos canais estéticos do som, da imagem e do discurso. Assim, no TO não existe tradutor, nem diretor, nem escritor, tudo é colaborativo. Sobre a obra do Arco-Iris do Desejo, Flávio diz que, desde a morte de Boal, “ninguém conseguiu aprofundar o teatro na saúde mental e ninguém até hoje trabalhou o delírio patológico” (depoimento oral), mencionando o termo “delírio estético” sobre o qual o encenador fez reflexões em sua última obra escrita – *A Estética do Oprimido* (2009), pouco antes do seu falecimento.

No ano de 2018, a tentativa de fazer uma visita à Cia UEINZZ, em São Paulo, não se concretizou por falta de recursos. Porém, os trabalhos de Renato Cohen (ator, diretor, professor e pesquisador de performance que lecionou no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP) e Péter Pál Pelbart (professor no Departamento de Filosofia e no Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC/SP), ambos idealizadores da companhia paulista, me permitiram acessar diversos processos criativos do grupo citados em materiais específicos dos espetáculos e artigos.

No percurso de investigação, foi possível, ainda em 2018, dialogar com pessoas que desenvolveram experiências de teatro na saúde mental. Boas oportunidades materializadas durante o X Congresso ABRACE, na cidade de Natal, graças à articulação da diretora dos Insênicos. Assim, na primeira experiência, conhecemos o Hospital Colônia Dr. João Machado e a experiência “(Lou)cure-se! Corpos vividos em Instaurações Cênicas” e fomos recebidas pelo psicólogo e ator Josadaque Pires, idealizador da iniciativa e autor de uma dissertação, defendida em 2016, da qual eu já havia tomado conhecimento nas buscas na Plataforma CAPES. Passamos uma tarde em conversa sobre as razões que o levaram a desenvolver o trabalho, as escolhas metodológicas e a repercussão das performances no espaço do hospital

com os profissionais e seus internos. Com eles, pude, ainda, participar de uma atividade com as residentes da ala feminina.

O convite para a interação com as internas surgiu de forma inesperada, como resultado da animação e acolhimento do psicólogo Pires. E foi lindo estar com aquelas mulheres, apesar de duro e cruel saber de histórias de abandono e de esquecimento das famílias, que algumas enfrentam (mesmo tão jovens), como a menina Ruth, interna há mais de dois anos, no auge de seus vinte e poucos anos. Ou ver e interagir com aqueles corpos femininos (jovens e maduros) endurecidos em sua forma de andar e se movimentar devido a medicações. Mas a força da música é poderosa e dançamos, cantamos, brincamos, improvisamos movimentos e gestos e as conhecemos um pouco melhor, no tempo tão breve e tão intenso de uma hora. Difícil foi me despedir daquelas mulheres, deixando ali um pouco de nosso coração, conquistado por elas em modos singelos de abraços, beijos e desenhos com recados de admiração. Tanto carinho e sinais de atenção por parte delas em tão pouco tempo conosco.

Na segunda experiência, encontramos Marcella, psicóloga, e Katiene, usuária de um serviço de saúde mental, participantes do grupo Plural e da Cia. de Teatro Os Avoados. Na conversa, foi marcante perceber a força da arte na produção do conhecimento de si mesmo e sobre o outro. Ouvir Katiene falar sobre “seus pássaros” (daí o nome da Cia.) e seu “coração valente” me mostrou o quanto as pessoas precisam exercitar suas ideias e expressões em cena para melhor se comunicar com o outro e com suas próprias vozes. Permitir que vozes internas se apresentem como “múltiplas faces” de uma mesma pessoa e, com elas (as vozes), elaborar um lugar, sentido e papel no mundo.

Nos caminhos que a pesquisa percorreu (previstos e, de forma grata, não previstos) foi possível conhecer um pouco mais como as artes cênicas têm ganhado (e perdido) forças no contexto da saúde mental, avanços e retrocessos diretamente relacionados com as políticas públicas de saúde mental e de arte e cultura no Brasil. Para Amarante (2012), desde a reforma psiquiátrica e depois de tantas transformações no âmbito social e político, experiências artísticas e culturais na saúde mental configuraram um novo momento (tempos áureos?!) da reforma e representaram um marco importante⁴ no que diz respeito à concepção sobre a loucura e novas formas de lidar com o sofrimento psíquico. Porém, no cenário em que nos encontramos atualmente, em especial

⁴ Entre 2009 e 2010, editais dos ministérios da Saúde e da Cultura (ainda existia) deram oportunidade de fomentar novas experiências na interface arte-saúde, além de visibilizar e apoiar financeiramente grupos e experiências para e com usuários da saúde mental em todo o país, como os Prêmios “Loucos pela Diversidade” (MINC/Secretaria de Cidadania e Diversidade e Fiocruz) e “Cultura e Saúde” (MINC e MS).

desde 2016, o que se verifica é a derrocada dos direitos civis e, logo, de retração de iniciativas que promovam e fortaleçam a diversidade. Porém, como a proposta da tese é refletir sobre a criação cênica na produção de sentidos e novas realidades, focarei no que ainda é possível encontrar de experiências criativas encaradas aqui como potência, reiterando com Amarante (2012) a função da arte, sem limites para seu papel libertário, emancipador, de luta e de construção de sujeitos, a começar pela apresentação do grupo de teatro Os Insênicos, do qual tenho tido a oportunidade de fazer parte nos últimos três anos.

A NAU DOS INSÊNICOS

Somos a Nau dos Loucos [...] Somos os loucos do teatro, nossa tripulação se representa a si mesma, sem máscaras. [...] Não temos medo de viver todos os papéis dessa divina comédia humana [...] Buscamos uma atuação superior que devolva a todos nós o direito de fazer parte. Naveguemos para o nosso porto seguro, queremos sacudir a inércia asfíxiante da matéria, revelar nossa força oculta e assumir diante de nosso destino, uma atitude heroica. Vivemos a lucidez da fantasia. O nosso teatro é a casa que todos podem entrar. Evoé!

O trecho acima faz parte do áudio de abertura do espetáculo “Os Insênicos” (2010), inspirado na *Stultifera Navis* e transfigurada em potência da arte cênica. Nessa embarcação insênica, o exercício da criação é a busca do fazer junto numa operação entre o conhecido e o desconhecido, visando colocar o ser humano em debate e, assim, deflagrar novas possibilidades.

A *Stultifera Navis* apontada por Foucault (2010) sinalizava a experiência trágica da loucura, durante a Idade Média, ao destacar os pensamentos de uma época, vista de maneira ameaçadora com seus passageiros em uma estranha embarcação sem saber para onde estavam indo e em que águas navegavam. Tal viagem simbolizava seus destinos errantes e seus “exílios rituais”. Ao contrário disso, o grupo Os Insênicos faz desta imagem total oposição a qualquer ideia de exílio sobre a viagem criativa na qual o grupo têm-se permitido descobrir e experimentar ao longo dos seus 10 anos de trabalho artístico.

Idealizado pela atriz, diretora e psicóloga Renata Berenstein, em 2010, o grupo se reúne para realizar uma oficina de teatro e montar um espetáculo, a partir de um projeto intitulado “Em Cena Insanidade”⁵, aprovado em um edital de cultura e direitos humanos, na interface do teatro

⁵ Aprovado no Edital de Cultura e Direitos Humanos, da Fundação Cultural do Estado, cujo objetivo era discutir direitos humanos através da linguagem teatral e conscientizar usuários dos CAPS e membros da Associação de Usuários da Saúde Mental Metamorfose Ambulante - AMEA sobre seus direitos.

com a saúde mental. Porém, o sentido construído na travessia inicial mostrou que um novo grupo de teatro estava surgindo. A experiência se colocava na ordem de um novo destino: errante, enquanto abismos e fronteiras em seu fazer teatral, certo em seu propósito de ritualizar o encontro, pela ética do afeto e o desejo de criar cenicamente conhecimentos e realidades. Hoje, o grupo soma em seu repertório quatro espetáculos: “Os Insênicos” (2010), “Cidade em Versos” (2011), “Baladas de Amor” (2012) e “Quem está aí?” (2017). Na trajetória artística, muitos desafios de criação e sustentabilidade permearam Os Insênicos e os mantiveram firmes e em atividade contínua. Comecei a vivenciar e colaborar com a produção artística em 2017, momento em que iniciei este estudo.

Fotografia 1 – Parte do Grupo de Teatro Os Insênicos. Museu Casa do Benin, 2017.



Fonte: Acervo do grupo.

O grupo me permitiu estar em diferentes lugares e papéis: um pouco de atriz, produtora, facilitadora, encenadora, pesquisadora. Ao longo dos anos, pude conhecer muitas pessoas que se aproximaram e se colocaram no lugar de apoiadores numa espécie de contrapartida para com os seus interesses em querer estar com o grupo. Estudantes e profissionais de psicologia, arte, audiovisual, e que em seus diversos campos também colaboram para fortalecer a história do grupo seja através de seus trabalhos acadêmicos, documentários, estágios. As trocas eram intensas por parte de cada uma das atrizes e atores dos Insênicos que também sabem celebrar o

momento de partida dessas pessoas, como a estudante de psicologia Mirian que chegou ao grupo no mesmo período em que entrei nele.

Fotografia 2 – Parte do Grupo de Teatro Os Insênicos. Despedida de Mirian (estudante de psicologia da UNEB). Museu Casa do Benin, 2018.



Fonte: Acervo do grupo.

Atualmente o grupo é formado por 17 pessoas, entre 25 e 65 anos, sendo 15 atrizes e atores, usuários de CAPS de Salvador, a diretora Renata Berenstein, além da minha presença experimentando o lugar de “volante”. Cada um de nós, aos seus diferentes modos, se interessando e se dedicando em fazer teatro. Daqueles que iniciaram a experiência, em 2010, somente oito deles permanecem e sete entraram na nova formação do grupo, em 2016. Para manterem o grupo na ativa reúnem-se desde então semanalmente para dar conta da preparação dos atores para os espetáculos, intervenções artísticas em diversos eventos e pesquisas cênicas. Renata é quem define o sentido desses encontros

[...] trabalhamos a criatividade, a formação no campo do teatro, assim como as questões de gestão e agenda do grupo [...] funciona como espaço de experimentação onde juntos construímos um fazer coletivo. Em apenas duas horas e meia semanais, é preciso aprender, criar, construir, repetir, mediar. São muitas coisas que fazemos lá em cima. Tudo isso, entre nós, chamamos de ensaio (BERENSTEIN, 2019, p. 35).

Dos oitos atores que estão com o grupo desde o início cinco estiveram num diálogo mais próximo para a construção da pesquisa, pois além de serem os que demonstraram maior abertura para a troca de ideias, possuem mais familiaridade com a rotina de ensaios e de criação cênica, sendo três deles ainda considerados referência na luta antimanicomial e nos avanços na reforma da saúde mental na cidade de Salvador, fazendo parte da história de conquistas importantes para os usuários como a organização de uma Associação, a AMEA e a elaboração de um Guia de Direitos Humanos⁶.

Com a colaboração de quatro atrizes e um ator que estão desde a formação inicial do grupo optei por compartilhar as ideias e reflexões da pesquisa, no “atravessamento de vozes” em que se tornou esta tese. Primeiro com Helisleide Bonfim dos Santos, a Chuchu Beleza, mulher que sem medo contou da sua história de vida e suas experiências artísticas. De modo bem objetivo se deixou conduzir e ao mesmo tempo conduziu com muita força nossas conversas quando trazia para si as reflexões e questões do grupo que eu levantava com a pesquisa. Atuante em diferentes iniciativas da saúde mental desdobra-se em ensaios, palestras, conferências, rodas de conversa, mesas de defesas acadêmicas e os cuidados consigo e com a família. É a primeira que traz o discurso do autocuidado. Militante ativa e intensa volta e meia larga o seu jargão de que não tem tempo nem mesmo para surtar. Faz questão de dizer que é atriz, artista e é uma das mais entusiastas em refletir sobre o futuro do grupo.

Fotografia 3 - Helisleide Bonfim dos Santos, a Chuchu Beleza. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018.



Fotógrafo: Marcelo Ritter

⁶ Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/projeto/associacao-metamorfose-ambulante-de-usuarios-e-familiares-do-servico-de-saude-mental-amea-2/>. Acesso em: 8 jul 2020.

Girlene de Jesus Almeida foi a segunda que conseguiu engatar uma boa e longa conversa logo na minha chegada com o grupo. Desconfiada, fez questão de me questionar sobre o que realmente “eu queria com o grupo”, falou da sua insatisfação com algumas pessoas que chegavam e partiam sem muito dizer o porquê e dizia “não sou cobaia de ninguém”. Volta e meia fazia uma boa dupla com Helisleide nos compromissos de militância na saúde mental, assim como encabeçava muitas iniciativas como liderança da AMEA. É engajada com a saúde mental e a arte, sem separar uma coisa da outra. Perceber-se atriz é um fato e um ato político. Nossas conversas quando eram a três (eu, ela e Helisleide) para trocar ideias sobre o que produziram cenicamente eram das mais longas porque rendiam mais trocas de percepções, principalmente entre as duas atrizes.

Fotografia 4 - Girlene de Jesus Almeida. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FACED/UFBA, 2018.



Fotógrafo: Marcelo Ritter.

José Raimundo dos Santos foi quem trouxe suas impressões do trabalho com o grupo de um modo mais sereno e retraído. Ao contrário das primeiras atrizes, não se considera ator, mas ao falar como se coloca em cena e interage com o grupo para improvisar mostra uma segurança e experiência que me convenceram do seu desempenho como artista. Como Helisleide e Girlene tem implicações no processo de reforma da saúde mental soteropolitana e conheceu outros

sujeitos dessa reforma de dentro de uma instituição psiquiátrica, com colegas de internamento no Juliano Moreira.

Fotografia 5 - José Raimundo dos Santos. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018.



Fotógrafo: Marcelo Ritter

Anderly Oliveira da Cruz é uma das pessoas com quem mais aprendi sobre presença em cena. Ela sabe que sabe estar e manter-se em cena, por isso percebe-se atriz. Seja quando está sozinha improvisando, em dupla ou em grupo sabe como realçar uma história, “levantar a bola” do colega na cena e dar o fechamento na hora certa, quando todo o trabalho beira a esmorecer. Ativa, propositiva e dinâmica na criação Anderly consegue dar conta de todos e de si mesma no trabalho cênico numa sagacidade de imaginação que só não acompanha o corpo que por questões de obesidade e outras morbidades limita sua disposição espacial. Mas basta ver Anderly que sua presença e energia em cena é logo percebida.

Fotografia 6 - Anderly Oliveira da Cruz. Apresentação na Praça do Campo Grande. Fórum sobre Medicalização da Educação e da Sociedade. FAGED/UFBA, 2018.



Fotógrafo: Marcelo Ritter

Para compor e completar o diálogo, de Sônia Maria de Jesus Ferreira foi quem pude saber mais do seu tratamento terapêutico. Para nossos encontros sua condição era eu estar presente no seu CAPS para conhecer outros profissionais (psicólogas e médicos) que a acompanham e com quem convive na sua rotina de tratamento. Porém, ainda que tivéssemos espaços reservados especialmente para troca de ideias, nossos momentos mais pulsantes de reflexão criativa foram no meio da rua, num encontro na esquina a caminho do o Museu do Benin para nosso ensaio, na padaria ao lado comendo um pão com café enquanto esperávamos o grupo chegar e num camarim enquanto aguardávamos nos apresentar. A menina linda da cena do espetáculo “Quem está aí?”, que muito falou sobre seu trabalho em grupo nas improvisações desse trabalho, mas pouco quis dizer como foi sua implicação nesse momento mais lírico da peça.

Fotografia 7 - Sônia Maria de Jesus Ferreira. Museu Casa do Benin, 2018.



Fonte: Acervo Pessoal

Com cada uma dessas pessoas tracei questões para a pesquisa, assim como fui convocada a perceber e compreender a via da criação por outros aspectos e implicações, resultando assim, numa forma de dizer que se impõe e se faz presente pelas suas próprias palavras ao longo da tese.

AO MODO DA CARTOGRAFIA

A experiência da pesquisa me mostrou que uma política da narratividade se organizava com os lugares e as vozes de cada sujeito envolvido. Narratividade no sentido de realizar com atores dos Insênicos descrições e análises dos processos criativos realizados em grupo, tomando o discurso como possibilidade de ampliação de nossas noções sobre fazer teatro. De acordo com o método da cartografia, o trabalho coletivo é pautado na política e no processo de aprendizado inventivo produzidos com a prática. Surpresas e imprevistos são acolhidos, assim como impasses, que vão sendo contornados com a convivência com cada pessoa do grupo, gestos, falas e olhares de confiança (ora sutis e ora declarados), dando o tom da relação e assegurando que estamos juntos e juntas.

Aproximar-me dos Insênicos foi muito fácil e tranquilo. Conhecer os trabalhos do grupo e acompanhá-los pelos palcos da cidade me ajudava bastante. O meu combinado inicial com Renata, a diretora do grupo, era fazer juntos, estar em jogo e abertos a colaborar com o grupo ou apenas me permitir conviver artisticamente. Nosso encontro se ancorava na criação da cena. “Nada de ficar sentada assistindo, tem que fazer com eles”, disse Renata, e respondi afirmativamente, pois só fazia sentido a interação pela experiência.

Nosso primeiro encontro ocorreu dentro de uma instituição psiquiátrica, numa oportunidade, como um desafio, de viver e celebrar a arte pela via da poesia, da música, do teatro e da dança, no encontro dos Insênicos com o Bando Flores da Massa. Deste primeiro encontro logo foi possível levantar questões que suscitavam e conectavam minhas percepções sobre o espaço potencial de criação, pelo viés do “brincar de viver”, deixar-se permitir, alegrar-se com a resignificação de suas realidades, assim como assumir os riscos de fazer arte e levar o trabalho teatral para diferentes lugares, inclusive aquele, o Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, que outrora fora cárcere de vários, como veremos mais detalhadamente a seguir. No nosso segundo encontro, meu chegar para o grupo já foi participando dos aquecimentos, da preparação dos atores e na fase dos ensaios para o espetáculo “Quem está aí?” que estava com estreia prevista. Assim, estando em cena, e pela via da improvisação, como atriz, pude conhecer o jeito de cada um na implicação das atividades e na criação do espetáculo.

No processo criativo e de pesquisa pude estar com alguns de modo mais sistemático para as conversas sobre suas práticas teatrais e modos de fazer numa troca de impressões e reflexões que permitisse compreender e ampliar a noção do fazer teatral desses artistas.

No trabalho da pesquisa e da clínica, de alguma forma, é sempre de narrativas que tratamos. Os dados coletados a partir de diferentes técnicas (entrevistas,

questionários, grupos focais, observação participante) indicam maneiras de narrar – seja dos participantes ou sujeitos da pesquisa, seja do pesquisador ele mesmo – que apresentam os dados, sua análise e suas conclusões segundo certa posição narrativa (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 150).

Ainda que minha participação fosse um tanto delicada de se cumprir, ao me propor a ajudar esses sujeitos a assumir sua própria voz e participar dessa “subjetividade-coletiva” chamada Os Insênicos, houve um engajamento coletivo, requerendo de mim, a cada encontro, uma ética do cuidado e atitudes que beiraram a clínica. Não demorou muito para que eu entendesse isso, pois, ainda no início da convivência, há pouco mais de um mês com o grupo, recebi uma espécie de “chamada”. Em nossa sala de ensaio, num daqueles dias de embates de ideias entre alguns do grupo sobre suas medidas de militâncias na saúde mental, eu ainda desconcertada assistia ao debate enquanto a diretora mediava o conflito e tentava acalmar os ânimos. As discussões volta e meia se tornavam pauta do grupo, presencial ou virtualmente, pelo grupo de *whatsaap*, trazidas por duas atrizes muito ativas e referências na área.

A “chamada” veio justamente de Chuchu Beleza, uma das atrizes mais militantes do grupo, ao me puxar para o canto da sala com provocações sobre minha falta de posicionamentos junto aos demais, assim como de mediação em momentos de tensão. “Você tem que se colocar mais, tô sentindo falta de você nesses momentos. Você precisa nos ajudar também, inclusive lá no nosso grupo de zap, você está lá, não é?!”. Naquele momento, e pega de surpresa, respondi que ainda não me sentia à vontade para me colocar, pois estava conhecendo as pessoas e a dinâmica do grupo. Ainda assim, terminamos nossa breve conversa com uma resposta tão convocadora quanto intimidadora – ao mesmo tempo tão natural e espontânea como é costume dessa atriz: “pois se situe logo, a gente também precisa de você”.

A conversa ficou reverberando em mim. Fiquei pensando em como dar conta da sensação de prematuridade em relação ao grupo e às demandas solicitadas, que me implicavam não como artista – e muito menos como pesquisadora –, mas como pessoa: “se situe logo, a gente também precisa de você”. Ora, mas como precisavam de uma pessoa que ainda estavam conhecendo? Como eu podia me posicionar sobre discussões e cobranças de alguns sobre outros em estar ou não nos espaços de militância da saúde mental? Como mediar conflitos, se eu ainda estava identificando os nomes e o jeito de ser de cada um?

Entendi que havia uma convocação para ocupar um “lugar” não mensurado por mim. Não importava se eu estava ali como “pessoa de teatro” ou psicóloga – como a maioria do grupo achava que eu era, no começo de nossa convivência. Entendi que para ocupá-lo, teria de haver o acolhimento, que foi se transformando em confiança, essa última só conquistada com o tempo,

o cultivo pela via do afeto. Pelo afeto, nos conhecemos e me fiz presença na rotina com o grupo. De início, na construção do espetáculo “Quem está aí?”, no qual compartilhamos aprendizados sobre a criação de cada cena, e posteriormente com o desenvolvimento de cada processo criativo para a construção das esquetes, a partir dos convites para os mais variados eventos.

Portanto, ao modo de uma cartografia quero indicar que não se trata de uma pesquisa *sobre* o grupo, mas uma pesquisa com o grupo. Não se trata de “saber sobre” algo, mas “saber com” as pessoas, com os acontecimentos, nas singularidades que emergem da interação. Nem todos os artigos seguem o método cartográfico, mas o espírito (no sentido de sopro) que guia esta investigação recorre ao modelo da cartografia, segundo o qual a pesquisa vai se fazendo no caminho, por meio de pistas, de interações entre sujeitos que cooperam para a produção de conhecimentos em seus próprios fazeres, ali implicados; em outras palavras, habitar aquele território (ALVAREZ; PASSOS, 2015). Assim, é possível compreender de modo “encarnado” que o mais importante é, ao invés de tentar o controle, buscar o agenciamento, incluir-se naquela paisagem, acompanhar os seus ritmos (ibid.).

ORGANIZAÇÃO DA TESE

Do que foi brevemente exposto até aqui resulta uma tese em quatro capítulos, tendo como eixo o mesmo objeto, a saber, o modo de fazer cênico, isto é, a invenção de imagens e narrativas sobre a loucura, no grupo teatral Os Insênicos, cujos integrantes são usuários de instituições de saúde mental. O primeiro capítulo abre com o meu movimento “em busca de uma poética da loucura” apresentando algumas considerações sobre investigações acadêmicas encontradas no Banco de Teses da CAPES desde o início do doutoramento. Encontrei apenas 14 pesquisas sobre processos criativos com teatro e performance envolvendo pessoas usuárias dos serviços de saúde mental. A leitura dessas experiências me permitiram levantar algumas questões. A quem interessa experiências das artes cênicas na saúde mental? Para que servem? Há uma especificidade nas artes cênicas na relação com o campo da saúde mental? Reconhecer essas pesquisas como fonte para reflexão sobre aspectos que cruzam e sustentam essas interfaces foi o primeiro passo. Considero plausível supor que deve haver iniciativas não sistematizadas academicamente em quantidade bem maior do que a encontrada no Banco de Teses.

No segundo capítulo, escolhi destacar as iniciativas de quatro grupos com experiências nas artes cênicas (teatro e performance), compostos por pessoas usuárias de serviços de saúde mental.

Aqui, apresento suas histórias, seus tempos de existência e modos de fazer em grupo. Organizo uma morfologia da criação a partir de seis aspectos, em conexão direta com a crítica genética proposta por Cecília Salles (1998). São dois grupos do Rio de Janeiro, um de São Paulo e um de Salvador. Eu os trato como exemplares, pelo reconhecimento por outros grupos artísticos, sendo citados em sistematizações acadêmicas de diferentes áreas do conhecimento; além disso, por terem visibilidade no cenário artístico local e nacional. São trabalhos ancorados nas histórias de vida e nos corpos desses sujeitos que se engajaram em experiências nas artes cênicas. No tempo e contexto de criação, todos acabam por delinear a sustentabilidade do próprio grupo, não apenas pelo desejo de se manterem juntos em cena, mas também pelos modos de se tornarem independentes, sem necessitar realizar suas experiências por meio dos vínculos institucionais com CAPS e hospitais psiquiátricos. Há investimento em processos que rompem com a representação e estabelecem a atuação como ritual e oportunidade de vida, contextos nos quais o/a encenador/a tem papel e lugar destacados.

O terceiro capítulo trata especificamente do grupo Os Insênicos, apresentando nossa sala de ensaio e o lugar da criação artística para duas atrizes e um ator em suas experimentações teatrais há dez anos. Das suas percepções, compreende-se a função lúdica, em que brincar, jogar, improvisar são um espaço potencial, ao mesmo tempo compartilhado e singular. Nele, divido o texto com as atrizes Helisleide Bonfim, Girlene Almeida e o ator José Raimundo. Eles falam, e eu reitero, como são capazes de se colocar em jogo e experimentar a vida em sua potência e prazer. Juntos, abordamos ideias, relatos e perspectivas sobre criação com o teatro. A importância dos atores dizerem por si mesmos solicita a cartografia e nela se ampara para afirmar uma política da narratividade que permite a cada sujeito, a cada vez que conte para outros suas histórias, relações e mundos, ampliar suas noções de fazer teatro, desejar e se engajar no processo criativo.

O quarto capítulo também se concentra nos Insênicos e analisa, por meio da poética apresentada no espetáculo “Quem está aí?”, a ideia de imagem e narrativa, buscando demonstrar como algumas invenções se materializam num processo criativo. Para isso, ampliamos a reflexão com duas atrizes, Anderly Oliveira e Sônia Maria. A cena teatral é entendida em conexão direta entre imagem e narrativa, colaborando na elaboração de marcas, implicadas na criação de referenciais de subjetividade e realidade. Logo, para cada processo uma poética e para cada poética uma instauração de novos mundos.

A tese foi formulada no decorrer da pesquisa e não no começo. Na relação sujeito-trajeto-objeto, ao modo de uma cartografia e atravessada por muitos afetos, entendi esta tese como uma

afirmação da criação coletiva da cena como brincar de viver. Apostamos que o processo de criação neste grupo depende, singular e coletivamente, da ideia de que a magia do experimentar, sempre e em primeiro lugar pelo corpo, repercute e organiza o viver imaginativo, como motor da práxis teatral. E através da percepção criativa e compartilhada com o outro podemos sentir que a vida é digna de ser vivida, a cada “sim” à imaginação, num reaprender a sonhar, como nos versos de Guilherme Arantes cantados por Maria Bethânia:

Quem me chamou?
Quem vai querer voltar pro ninho
E redescobrir seu lugar
Pra retornar
E enfrentar o dia-a-dia
Reaprender a sonhar

Você verá que é mesmo assim
Que a história não tem fim
Continua sempre que você
Responde sim à sua imaginação
A arte de sorrir
Cada vez que o mundo diz não

Você verá
Que a emoção começa agora
Agora é brincar de viver
E não esquecer
Ninguém é o centro do universo
Assim é maior o prazer

Você verá que é mesmo assim
Que a história não tem fim
Continua sempre que você
Responde sim à sua imaginação
A arte de sorrir
Cada vez que o mundo diz não

E eu desejo amar
A todos que eu cruzar
Pelo meu caminho
Como sou feliz
Eu quero ver feliz
Quem andar comigo....

Vem!

CAPÍTULO 1

INTERFACE ARTES CÊNICAS E SAÚDE MENTAL EM INVESTIGAÇÕES ACADÊMICAS NO BRASIL

INTRODUÇÃO

A quem interessa a realização de experiências de artes cênicas no contexto da saúde mental? Para que servem experiências de artes cênicas na saúde mental? Há uma especificidade nas artes cênicas na relação com o campo da saúde mental? Tudo depende de que campo de conhecimento parte o interesse em desenvolver o trabalho: Ciências Humanas, Saúde e Artes se destacam nessa empreitada e trarão respostas implicadas diretamente às concepções teóricas de cada campo sobre seus papéis, métodos de trabalho e dos sujeitos envolvidos. No caso de nossa investigação, os sujeitos são prioritariamente pessoas usuárias de serviços de saúde mental, com histórico de internações psiquiátricas.

Aspectos comuns de diversos campos apresentam cruzamentos⁷ cada vez mais desejados e impulsionados por sujeitos que convocam experiências nessa interface. Surgem então iniciativas que buscam reconhecer determinadas invenções operadas nas fronteiras e nos interstícios deixados em seus trajetos criativos, e que repercutem em liames significativos de saberes reconstrutores dos sujeitos envolvidos.

Para a realização e divulgação de experiências como essas, é necessário ao menos um sujeito que realize ou pesquise no trânsito entre os ambientes e práticas das artes cênicas e saúde mental. Movimentos que surgem ora porque os sujeitos idealizadores trabalham na saúde mental e têm o conhecimento e a crença de que o trabalho com as artes cênicas pode colaborar e responder à questões levantadas na rotina de trabalho com alguns usuários, ora num fluxo

⁷ A palavra cruzamento é um bom sinônimo de encruzilhada e remete à tese *Pedagogias das Encruzilhadas*, de Luiz Rufino Rodrigues Junior, UERJ (RUFINO, 2017). O autor propõe invocar e encarnar as potências de Exu, divindade iorubana transladada na diáspora, que emerge como símbolo de um projeto político/poético/educativo outro que problematiza e desconstrói modos edificados pela lógica colonial e pela razão dominante. A educação é apresentada como caminhos, possibilidades de reinvenção de seres, uma resposta responsável e comprometida com a justiça cognitiva/social e com a vida em sua diversidade e imanência. Trata-se, portanto, de uma pertinente conexão sobre a perspectiva adotada daqueles e daquelas que compreendem a emergência e ainda ampla possibilidade de investigação de novas práticas e saberes nas interfaces e interstícios dos saberes e das práticas sistematizadas.

contrário, quando sujeitos oriundos do campo das artes se aproximam dos espaços da saúde mental e se veem convocados a trabalhar com essas pessoas na elaboração de obras artísticas, em especial teatro, performance, artes visuais.

Nesse sentido, buscamos experiências documentadas no Banco de Teses da CAPES no campo das artes cênicas, tendo o teatro e performance como foco de interesse da pesquisa. Busquei alguma compreensão sobre processos criativos que reinventam formas para que sujeitos usuários da saúde mental, considerados artistas, estejam em cena.

PERCURSO DE BUSCAS

Na busca por experiências que dialogam com nosso objeto, alguns acessos foram realizados no Banco de Teses da CAPES para o levantamento de teses e dissertações sobre processos criativos de teatro com usuários do serviço de saúde mental.

No período de 2016 a 2019, 20 Programas de Pós-Graduação (PPGs) brasileiros⁸ apresentavam pesquisas relacionadas a processos criativos em artes cênicas e saúde mental, em diversos campos do conhecimento. Aqui, apresento um panorama da sistematização de experiências artísticas com teatro e performance, envolvendo pessoas com transtornos mentais, ideias-chave mais recorrentes e os dispositivos teórico-metodológicos que fundamentam os trabalhos artísticos.

Inicialmente, vale salientar que só foi possível compreender que teatro é esse ao qual me refiro após a leitura dessas experiências. Que tipo de teatro é esse realizado com sujeitos que são usuários da saúde mental? E, conseqüentemente, por que a performance também acontece nesse contexto de trabalho e de experimentação?

A busca por dissertações e teses partiu inicialmente do cruzamento dos termos “processos criativos”, “artes cênicas” e “saúde mental”. Desta, surgiram apenas sete dissertações e nem todas envolviam usuários dos serviços de saúde mental. Diante do resultado, novas buscas foram feitas combinando outros termos como “teatro” e mudando a ordem das palavras.

⁸ Os PPGs: ECA/USP, PPGENF/USP, PPGE/UFRGS, PPGSC/UFRGS, PPGAC/UFBA, PPGAC/UFRN, PPGPSI/UFRN, PPGA/UNB, PPGPSiCC/UNB, PPGPSI/UFSC, PPGA/UFRJ, PPGMS/UNIRIO, PPGPSI/UNESP, PPGA/UNICAMP, PPGSC/UNICAMP, PPGA/UFMG, PPGPSI/UFU, PPGSC/UEC, PPGPSI/UFSJ, PPGPSI/UFJF.

Após alguns levantamentos⁹ realizados, e refinamentos alinhados ao interesse de pesquisa, foram encontradas 26 investigações que traziam a descrição de processos criativos nas artes cênicas e a interface com a saúde mental, sendo três teses e 23 dissertações. A maior concentração de pesquisas está localizada no Sudeste, com um total de 13, seis na região Nordeste, quatro na região Sul e três na região Centro-Oeste.

O levantamento se coaduna com a pesquisa realizada por Amarante (2012) no que concerne a produções artístico-culturais encontradas nas diferentes regiões brasileiras¹⁰. Também em sua coleta, a região Sudeste apresentou o maior número de experiências (58,78%), seguida da região Nordeste (20,24%) e região Sul (13,17%). A menor participação esteve com as regiões Centro-Oeste e Norte com 4% cada. O autor chama a atenção, ainda, para os estados com a maior presença de experiências, estando elas concentradas em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro que juntos somam 57,30%. O Estado do Rio Grande do Sul, apesar de não estar entre as regiões com maior número de experiências, destaca-se com um histórico importante de sistematização de práticas. Outro aspecto, relativo à comparação das iniciativas realizadas nas capitais e no interior, mostra que apenas as regiões Nordeste e Sul têm trabalhos no interior de seus estados.

Quanto às modalidades de experiências, Amarante apresenta a seguinte classificação: Diversos (26%), Artes Plásticas (18%), Música (15%), Artes Cênicas (14%), Artes Audiovisuais (9%), Literatura (8%). Artes Cênicas aparece, portanto, em quarto lugar e se destaca no cenário na reforma psiquiátrica, sendo realizada dentro ou fora dos serviços de atendimento a usuários da saúde mental.

Ao examinar as pesquisas selecionadas no Banco de Teses da CAPES, por meio da leitura dos resumos, dos sumários e alguns capítulos de meu maior interesse, foi possível verificar que os PPGs variam em termos de grandes áreas: saúde (enfermagem psiquiátrica e saúde coletiva),

⁹ Em julho de 2016 e 2018 foram encontrados: 209 resultados para teatro AND saúde mental (134 de mestrado e 55 de doutorado), 80 resultados para saúde mental AND teatro (56 de mestrado e 20 de doutorado), 45 resultados para artes cênicas AND saúde mental (34 de mestrado e 9 de doutorado) e 670 resultados para saúde mental AND artes cênicas (467 de mestrado e 187 de doutorado).

¹⁰ A equipe do pesquisador Paulo Amarante coletou informações da área técnica de saúde mental do Ministério da Saúde, por meio das 27 coordenações estaduais de saúde mental e coordenações municipais de saúde mental de todas as capitais brasileiras, além de fontes como o Catálogo do Edital Loucos pela Diversidade – que premiou 55 iniciativas e o acervo do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Saúde Mental e Atenção Psicossocial (ENSP/Fiocruz). Dessas coletas, foram encontradas 410 experiências que contemplavam atividades teatrais, musicais, performáticas, de artesanato, artes plásticas, artes culinárias, circenses, entre outros tipos de prática e intervenção artística.

humanas (psicologia, educação) e artes. Deste último, teatro, performance e dança são mais utilizadas e o trabalho com *clown* surge de forma tímida na derivação.

Do conjunto das 26 investigações, foi necessário fazer um novo refinamento por critérios de inclusão e exclusão para extrair somente aqueles que interessavam à pesquisa. A abertura para outros campos de conhecimento se manteve, mas o principal critério de inclusão foi: experiências realizadas por/com usuários da saúde mental em processos de criação com teatro e/ou performance.

No processo de leitura, encontramos experiências não realizadas com esses sujeitos, apesar de trazerem a questão da loucura em seus processos de criação e, por isso, foram excluídas. Além disso, dois tipos de formação de grupos artísticos com usuários dos serviços de saúde mental chamaram a atenção, sendo um com a presença exclusiva de sujeitos usuários e outro com a participação de outras pessoas não usuárias dos serviços, como profissionais da saúde, das artes, estudantes de graduação de diferentes áreas, interessados em vivenciar experiências artísticas.

Para a escolha de estudos com foco em processos que envolvam experiências do teatro e/ou performance, valho-me da percepção de dois grandes pensadores das artes cênicas. Em primeiro lugar, Boal (2009) ao afirmar que “o teatro é essencial não porque seja melhor que outras artes, mas porque é a soma de todas!” (ibid., p.241). Segundo Cohen (2013) por compreender que a performance se abre como “Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não-intencional. Minimalismo. Intervenção. Bolefe. [...] Talvez um pouco de tudo isso” (ibid., p.49). Portanto, de um modo ou outro, na junção do teatro e da performance, criações cênicas com usuários da saúde mental mostram suas aberturas para acolher esses sujeitos e permitir que experimentem diferentes ritmos, tempos e formas de comunicação e expressão. Como disse anteriormente, ainda que a delimitação visasse experiências de teatro, tal ideia se estabelecia de forma genérica. Compreender que tipo de teatro é esse só foi possível no decorrer das leituras dos processos criativos e de quais resultados cênicos se pretendia.

Neste ponto, todas as teses foram descartadas e ficamos com 16 dissertações que traziam em seu escopo relatos das experiências cênicas (Tabela I). É possível supor que o formato dissertação, por sua natureza, é o mais apto a estudos de descrição e relatos de experiências. Sendo assim, na tentativa de elaborar um panorama sobre a tríade artes cênicas x saúde mental x processos de criação apresento algumas perspectivas sobre tal contexto.

Se por um lado o conjunto de pesquisas contém somente dissertações – e conseqüentemente a produção de artigos em Anais de ciências humanas, saúde e arte – podendo denotar, à primeira

vista, uma fragilidade no processo de sistematização, por outro lado, demonstra uma característica do momento histórico da Reforma Psiquiátrica Brasileira, que retrata as formas pelas quais as sistematizações de experiências na interface dessas áreas têm-se organizado.

Como se pode observar na Tabela, a maioria dos trabalhos provém do campo da saúde mental, com predomínio da psicologia e da saúde coletiva/psiquiatria. Ainda é bastante tímida a presença dessas investigações no âmbito das artes. Embora esse trânsito possa indicar uma perspectiva interdisciplinar, não parece evidente nesses trabalhos a afirmação de uma formação híbrida ou pelo menos compartilhada, entre pesquisadores/artistas dos dois campos em questão, considerando-se que não é eticamente sustentável um trabalho artístico com sujeitos usuários da saúde mental sem um preparo para lidar com questões que, por vezes, atravessam agudamente e comprometem o planejamento, os ensaios, os espetáculos ou o período pós-espetáculo.

Amarante (2012) chama a atenção para tal aspecto, que por ora se apresenta como um dado que não pode ser relativizado, pelo contrário, deve ser considerado no sentido de avançar em conquistas para mais sistematizações e trocas de saberes.

[...] ainda são necessárias muitas iniciativas que possam divulgar as experiências já consolidadas, além de formas de incentivo para a criação e o desenvolvimento de projetos novos [...]. Para isso, seria interessante a produção de pesquisas, artigos, além de reuniões e encontros que possam auxiliar no diálogo entre as iniciativas que se dão isoladamente (ibid, p. 35).

Do conjunto de pesquisadores que desenvolveram seus estudos em nível de mestrado foi possível verificar que poucos deram continuidade aos estudos no doutorado. Dos que mantiveram os estudos, permaneceram em suas áreas de pesquisa relacionadas à saúde mental, porém não mais sobre práticas artísticas com usuários de saúde mental. As investigações seguintes se deram com outros focos de estudo como estratégias de cuidado, utilizadas por terapeutas ocupacionais em CAPS e análise da atuação de profissionais da saúde de CAPS no âmbito da Reforma Psiquiátrica, por exemplo.

Das 16 pesquisas selecionadas, 7 são em psicologia, 5 em artes, 2 em saúde coletiva, uma em enfermagem psiquiátrica e uma em ciências humanas.

TABELA I

Resultado da busca no Banco de Teses da CAPES: Dissertações na interface artes cênicas e saúde mental

TÍTULO	AUTOR/A	ANO	ÁREA/ PROGRAMA
1. Quebrando Muros: Loucura e Processos Criativos Performáticos	LIMA, Jose Cleber Barbosa de	2017	Artes Cênicas - PPGAC/UFRN
2. TO como tecnologia do cuidado em saúde mental	JOCA, Emanuella Cajado	2017	Saúde Coletiva - PPGSC/UEC
3. (Lou)cure-se!/: corpos vividos em instaurações cênicas no Hospital Dr. João Machado	PIRES, Josadaque Albuquerque da Silva	2016	Artes Cênicas - PPGAC/UFRN
4. Teatro e Saúde Mental: uma investigação que relaciona autonomia, poder contratual e teatro do oprimido no contexto de um CAPS I	CRISTINO, Nathali Correa	2016	Psicologia - PPGPSI/UFJF
5. Cartografias de práticas de resistência em um dispositivo de saúde mental	FILHO, Pedro Roberto Meinberg Garcia	2015	Psicologia - PPGPSI/UFSC
6. Travessias nômades em um Porto Alegre : navegações entre as margens do teatro e da saúde mental	POMMER, Carolina Demaman	2014	Saúde Coletiva - Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva/UFRGS
7. O teatro como palco para o self : entre Winnicott, a arte e a clínica da atenção psicossocial	MOTA, Amanda de Oliveira	2013	Psicologia PPG -PsiCC/UNB Psicologia Clínica e Cultura
8. Memórias em jogo: uma experiência criativa em teatro com usuários de saúde mental em um centro de atendimento psicossocial na Bahia	COLAÇO, Fernanda Glória França	2012	Artes Cênicas - PPGAC/BA
9. Liberdade, Afetividade e Atividade: o Tripé terapêutico de Nise da Silveira no discurso dos integrantes do núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados	OLIVEIRA, Patrícia Fonseca	2012	Psicologia - PPGPSI/UFESJ

10. Os significados de ser um portador de transtorno mental: contribuições do teatro espontâneo do cotidiano na reabilitação psicossocial	ASSAD, Francine Baltazar	2011	Enfermagem Psiquiátrica - Escola de Enfermagem/USP
11. A Companhia UEINZZ e a Profanação da Cena Teatral	MAGELA, André Luiz L	2010	Artes Cênicas - PPGA/UFRJ
12. Andarilhos Mágicos: uma experiência trágica na invenção de uma memória criativa numa perspectiva afirmativa sobre a loucura”	BRANCO, Lucrecia Paula Corbella Castelo	2009	Ciências Humanas - Programa de Pós- Graduação em Memória Social/UERJ
13. Trupe Maluko Beleza: percursos e sentidos de uma oficina de teatro no campo da saúde mental	CALDEIRA, Liége Ricci Martins	2009	Psicologia - PPGPSI/UNESP
14. BRICOLAGE: um estudo sobre o processo de legitimidade artística na produção teatral, através de laboratórios artísticos desenvolvidos junto à usuários do CAPS-Londrina	SILVA, Alessandro Antonio da	2007	Artes -PPGA/Unicamp
15. Contribuições das Oficinas Terapêuticas de Teatro na Reabilitação Psicossocial de Usuários de um Centro de Atenção Psicossocial de Uberlândia – MG	CAMPOS, Fernanda Nogueira	2005	Psicologia - PPGPSI/UFU
16. Alma corpo ação: disciplinarização versus resistência através do teatro num grupo de usuários de um serviço de saúde mental	SILVA, Jardel Sander da	2001	Psicologia - PPGPSI/UFSC

Cabe salientar, conforme Amarante (2012), que há um aumento progressivo de pesquisas produzidas no Brasil na interface desses campos, o que certamente ocorreu em número mais expressivo com experiências que não se encontram sistematizadas, ou seja, são realizadas fora das universidades. Essas ocorreram em uma dinâmica de produções muito maior, visto que desde a década de 1980 as lutas de reforma pelas políticas da saúde mental têm buscado a

exclusão de métodos invasivos, como o eletrochoque, e a inclusão de práticas que priorizam o cuidado, pela valorização de suas subjetividades.

De acordo com Ana Pitta (2011), ao analisar a última década de reforma da saúde mental no Brasil, reitera-se a consolidação da política pública de saúde mental no país através de um modelo de atenção psiquiátrica baseado na comunidade e não centrado no hospital, sendo um resultado de participação que traz “quase como uníssona a voz de usuários e trabalhadores de saúde clamando pela condenação dos manicômios e pela defesa da “liberdade terapêutica”. (p. 4580). Isso quer dizer que a desinstitucionalização ocorreu de forma responsável na medida em que o tratamento dos sujeitos ocorreu tendo como foco suas existências e a relação com suas vidas de modo prático e nos diversos contextos: moradia, trabalho, renda, lazer...transformando-os em cidadãos e deslocando-os de meros objetos de políticas públicas.

Esta mudança de prisma instaura uma questão muito ética, política e cultural demonstrando, assim, conforme a autora, que o horizonte que se aponta para a Reforma Psiquiátrica Brasileira está “na esperança que os usuários, familiares, trabalhadores - esses novos protagonistas que amadurecem e se renovam a cada dia - encontrem modos mais sensíveis de reduzir os danos causados pelas nossas instituições e nossas escolhas insensatas” (ibid, p. 4588). Pelo viés da importância e contribuição dos atores responsáveis pela reforma, Pitta lembra, ainda, a percepção de uma das maiores referências nos anos 1970 na área de saúde mental, Luiz Cerqueira, ao afirmar a corresponsabilidade necessária de profissionais de outros campos do conhecimento para atuar na saúde mental, pois “a saúde mental é coisa muito séria para estar confiada em mãos apenas de psiquiatras”! (ibid, p. 4582).

E neste percurso de reformulação e transformações no campo da saúde mental no Brasil, as novas práticas pelo fazer artístico tem sido apropriado gradativamente, principalmente por profissionais do campo psi que utilizam a arte como ferramenta terapêutica nessas pesquisas. É sempre importante lembrar que tais importantes iniciativas não devem reduzir as artes a um instrumental das ciências, como lembra Amarante (2012, p.10):

Tradicionalmente a arte tem sido utilizada como instrumento terapêutico para os transtornos mentais, daí a origem de expressões como arteterapia, musicoterapia, dentre outras tantas. Em que pese a importância de iniciativas nesta tradição, corre-se o risco de reduzir a arte ao paradigma da ciência, conduzindo-a por meio de técnicas e objetividades próprias da pretensão científica da certeza e da verdade. Mas a arte tem seus modos de ser, que passam mais pela estética e pela produção de subjetividades e sentidos.

Das pesquisas aqui examinadas, foi possível verificar o interesse das ciências humanas, notadamente a psicologia, e da saúde coletiva/psiquiatria em desenvolver e sistematizar

experiências artísticas com pessoas com transtornos mentais¹¹. Foi possível encontrar experiências desde 2001, no campo da psicologia, seguida por outras de 2005 em diante, com uma frequência anual até o ano de 2017. A primeira pesquisa realizada por um programa de pós-graduação em Artes surge em 2006, com dança e performance¹². Em 2007 uma experiência com teatro é desenvolvida e relatada num estudo sobre o processo de legitimidade artística na produção teatral, através de laboratórios artísticos desenvolvidos junto a usuários de um Centro de Atendimento Psicossocial (CAPS) em Londrina.

Desde então, o quantitativo de pesquisas na área de artes se torna mais expressivo e com produção regular e anual a partir de 2014, sendo as últimas pesquisas realizadas no campo das artes e da saúde coletiva, inseridas em 2017, pela UFRN e UEC, respectivamente.

Em 2012, pesquisa de minha autoria, no âmbito do mestrado, trazia como objeto de estudo uma oficina de teatro realizada com usuários da saúde mental, inserida em um CAPS no interior da Bahia. O estudo foi movido pelo interesse em descrever e analisar o processo criativo baseado nas memórias daqueles sujeitos¹³. Ainda que a dissertação tivesse se debruçado sobre os primeiros 16 meses de trabalho com o grupo, ao todo foram cinco anos de experiências criativas, com a produção de dois espetáculos e a montagem de alguns esquetes para eventos diversos. A questão que sempre se manteve na experiência foi: como fazer teatro no âmbito da saúde mental?

Ler experiências encontradas no Banco de Teses da CAPES, depois da minha pesquisa de mestrado sobre o fazer artístico com usuários da saúde mental, pensando nos problemas e nas rotas de fuga, fortaleceu o meu interesse de estudos com foco na análise da prática criativa. Por isso, daqui em diante focarei a atenção sobre as produções acadêmicas para compreender quais as percepções dos pesquisadores e pesquisadoras. Para tanto, parto da pergunta: A quem – e como – interessa a experiência das artes cênicas na saúde mental?

¹¹ Os médicos psiquiatras Osório César, Nise da Silveira e Raffaele Infante são pesquisadores que desenvolveram experiências com arte, saúde mental e loucura e são citados como referência nas pesquisas selecionadas.

¹² Cartografias de uma improvisação física e experimental, do PPGA/UFMG, que trata de experiências criativas com dança.

¹³ REPOSITÓRIO DA UFBA. *Memórias em Jogo*. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9433>>. Acesso em: 22 dez. 2019.

EXPERIÊNCIAS EM ARTES CÊNICAS NA SAÚDE MENTAL

Inicialmente é possível constatar que profissionais do campo psi e da saúde realizam experiências teatrais, seja porque os espaços de tratamento para usuários da saúde mental fazem parte das suas rotinas de trabalho, porque se encontram mais disponíveis e interessados em realizar outras práticas de cuidado, ou porque têm familiaridade com o fazer artístico.

Destacamos três categorias de experiências: a primeira, nas quais profissionais psi e da saúde coletiva com conhecimento e familiaridade com arte coordenam oficinas de teatro; a segunda, em que profissionais da arte se aproximam dos espaços da saúde mental e realizam oficinas teatrais; e a terceira, que inclui profissionais de diferentes áreas (saúde, ciências sociais e artes) que pesquisam experiências artísticas de grupos já existentes ou que realizam experiências específicas para fins de pesquisa, com o apoio de estudantes e profissionais da arte para desenvolver e facilitar oficinas.

Desta percepção inicial veio a curiosidade em compreender os motivos pelos quais profissionais de psicologia interessavam-se por relatar e analisar experiências teatrais nos espaços de tratamento e cuidado da saúde mental. Suas vivências com a arte vão de oficinas de teatro (teatro do oprimido, psicodrama, teatro espontâneo com base em jogos teatrais e jogos dramáticos) a arteterapia como um estudo pontual ou regular. Tais profissionais realizaram suas pesquisas em PPGs em psicologia, saúde coletiva e enfermagem psiquiátrica. Por suas experiências com arte, realizaram oficinas no papel de facilitadores do processo artístico e coordenadores dos grupos.

Foi o que aconteceu com uma pesquisa de mestrado em psicologia, a partir de oficinas terapêuticas de teatro (OTT), realizada entre 2003 e 2005 na UFU que teve como objetivo analisar o discurso dos integrantes e a espontaneidade cênica. Para a pesquisadora, a utilização do teatro ocorreu após um tempo de experimentação com a arte: “No início, ministrava a oficina baseada na minha experiência de atriz e estudiosa do teatro [...] o que me fazia crer na importância de exercer dois papéis ali: de artista e de psicóloga” (CAMPOS, 2005, p.44). Ainda no campo da psicologia, uma pesquisa realizada na UnB, em 2012, objetivou “levar o potencial criativo do teatro para a clínica no CAPS, que eu já experienciara pessoalmente [...] como possibilidades clínicas, foi então que o teatro e a Saúde Mental se uniram pela primeira vez na minha experiência” (MOTA, 2013, p.17).

Outra experiência que mostra o interesse de novas práticas artísticas realizadas por profissionais que atuam na saúde mental é a pesquisa de mestrado realizada num programa de enfermagem psiquiátrica da USP. Nela, a pesquisadora justifica a razão de trabalhar com teatro por sua

identificação com as artes, nesse caso o teatro espontâneo: “Tal identificação me levou a pensar como utilizá-lo na clínica de terapia ocupacional” (ASSAD, 2011, p. 13-14). Em ambos os casos, as pesquisadoras conduziram os grupos artísticos, com o suporte de outros estudantes de graduação dos cursos de Psicologia, Medicina, Artes Cênicas e Artes Plásticas, todos com experiências na realização de oficinas artísticas em serviços de Saúde Mental.

Em outros casos, o interesse das artes cênicas perpassa pela ampliação da produção estética, daquele que já desempenha o papel de psicólogo acostumado as suas práticas de cuidado cotidiano, como foi o caso da pesquisa na UFRN, em 2016, cujo objetivo era verificar o modo de ser corporal predominante dos internos de um hospital-colônia na relação com o outro, com o tempo e com o espaço: “Meu interesse em fazer um Mestrado em Artes Cênicas advém de minha dupla paixão e formação em Psicologia e em Dança com especialização em Biodança (PIRES¹⁴, 2016, p.20)”.

Para esses profissionais, há em suas práticas artísticas uma oportunidade de inseri-las em seus ambientes de trabalho, sejam eles hospitais psiquiátricos e CAPS, sendo esse último um lugar privilegiado de experimentação e no qual os idealizadores da iniciativa delineiam seus interesses no aspecto terapêutico.

A segunda categoria trata de profissionais da arte que se aproximam dos espaços da saúde mental e realizam oficinas teatrais. Das pesquisas que são realizadas em programas de pós-graduação em artes, os pesquisadores e facilitadores, formados nas artes cênicas, são os que fazem o movimento de ir ao encontro dos espaços de acolhimento e cuidado da saúde mental, como foi o meu caso. O primeiro contato foi através de um evento no qual fui convidada a participar, o CAPS Fashion Week, que propunha um desfile com vários profissionais do município ao lado de usuários da saúde mental, um momento que se tornou um marco na minha vida, na escolha de estar com aquelas pessoas e fazer teatro.

E todos desfilaram ao seu jeito e cheios de alegria. Diferentes no jeito de andar, de olhar, uns tímidos e outros tão espontâneos. Ali, eu pude sentir o riso, em sua leveza e plenitude [...] naquele dia pensei que podia trabalhar com aquelas pessoas, mesmo sem ter qualquer experiência com a área da saúde mental (COLAÇO, 2012, p. 50).

A oportunidade me fora dada pela Secretaria de Saúde da cidade de Amargosa-Ba de desenvolver um projeto de arte e promoção à saúde, apoiado pelo Ministério da Saúde e

¹⁴ Pires foi o psicólogo que em 2018 teve a gentileza de receber Renata Berenstein (diretora do grupo Os Insênicos) e eu para um bate-papo sobre sua experiência artística com performance que resultou na sua pesquisa de mestrado. O encontro ocorreu no Hospital-Colônia João Machado, em Natal, quando estávamos no Congresso da ABRACE, conforme relatado na apresentação desta tese.

reconhecido como prática inovadora pelo Ministério da Cultura, através do Prêmio Cultura e Saúde (2010). Assim, foi possível desenvolver um trabalho artístico de cinco anos, de 2008 a 2012. Nesse percurso, permeado de tentativas, “erros” e “acertos” metodológicos, entendi que a experiência poderia tornar-se uma pesquisa acadêmica dada as minhas inquietações e conquistas realizadas com o grupo de usuários. E, desta inquietação, surgiu o anseio de primeiro, no mestrado, relatar e analisar a oficina que coordenei para, no doutorado, estudar outras experiências e seus modos de fazer.

Em outra dissertação, uma pesquisadora da UFRGS com formação inicial em teatro, posteriormente, iniciou uma atuação em espaços da saúde coletiva. Neste caso, ela chama a atenção para a (re)invenção da formação da artista no espaço cênico da Saúde Mental e a busca por métodos que estão ao mesmo tempo vinculados ao processo de criação-composição cênica e ao processo de cuidado em saúde: “Borrar fronteiras é permitir-se experimentar novas identidades, sempre a serem inventadas e desconstruídas [...]. Aí talvez seja o embrião da “atriz trabalhadora da Saúde Coletiva”” (POMMER, 2014, p.17).

O que se verifica nesse outro movimento de ida dos artistas aos espaços de saúde mental é a desconstrução de métodos, de saberes prévios e de qualquer “guia metodológico” das artes cênicas que se queira aplicar na experiência. Tudo é colocado à prova e destituído de sentido, ou melhor, ressignificado. Ao mesmo tempo, um fluxo interativo é instaurado na medida em que se percebe que o aspecto fundante do artista, que naquele contexto também acaba por se colocar como trabalhador da saúde mental, deve ser manter-se com os “olhos livres” para ver-sentir-dialogar e se colocar em jogo conforme a necessidade de cada sujeito/usuário que, em sua singularidade, compõe um grupo desejoso de estar junto e criar coletivamente.

A terceira categoria é a de profissionais de diferentes campos que se interessam por experiências de artes cênicas na saúde mental são e se envolveram na pesquisa como observadores de grupos teatrais existentes ou realizaram experiências específicas para suas pesquisas, neste caso, com o apoio de estudantes e profissionais da arte para desenvolver e facilitar as experiências criativas. Como exemplo temos a primeira pesquisa de mestrado, realizada em 2001, e outra em 2015, ambas do campo da psicologia na Universidade Federal de Santa Catarina.

Na primeira experiência da UFSC, o pesquisador justifica seu trabalho de psicólogo na busca por outras linguagens que ampliem a interação com a loucura:

Interpretar a loucura nos termos dos saberes psi é fazê-la falar um diálogo já conhecido. [...] A fuga para o teatro não deixa de ser uma migração para um campo ainda não saturado de significações psicológicas. Não que inexistam

algumas “psicologias” no teatro [...] mas seu conteúdo e extensão são limitados pelo resultado estético a que visam (SILVA, 2001, p.95).

Neste caso, mesmo sem experiência com a arte, o pesquisador contou com o apoio de pessoas da área de teatro que aceitaram o convite de desenvolver uma oficina com usuários da saúde mental no papel de facilitadores e encenadores, o que acarretou desafios tanto para aquele que conduziu a oficina quanto para o pesquisador, principalmente no que tange à disposição e abertura para o novo nos aspectos metodológicos. Assim, ao longo dessa experiência, o pesquisador trabalhou com dois diretores de teatro, sendo que um simplesmente desistiu da oficina por não conseguir estabelecer um processo criativo por dificuldades metodológicas e de comunicação com o grupo e, posteriormente, outro diretor de teatro que conseguiu introduzir perspectivas metodológicas capazes de sustentar o trabalho artístico.

Na segunda pesquisa pela UFSC, de 2015, o pesquisador trabalhou diretamente com um grupo de teatro que faz parte de um projeto de extensão da universidade em que o idealizador é diretor da trupe, coordenador do projeto¹⁵ e psicólogo de formação. Ao pesquisador coube a tarefa de observar e/ou participar quando desejasse, porém, sem assumir qualquer papel de facilitador do grupo: “O Grupo de Teatro, Cinema e Terapia [...] nasceu em janeiro de 1997. Já passaram pelo grupo usuários do CAPS [...] estagiários [...] alunos voluntários de diferentes cursos da UFSC [...] e também familiares” (GARCIA FILHO, 2015, p.21).

Em 2009, surge uma pesquisa desenvolvida num programa da UERJ, na área de ciências humanas, na qual a investigadora também não foi responsável pela oficina, mas faz seu relato na perspectiva da memória social do grupo de teatro. Neste caso, a pesquisadora é psicóloga e participava das oficinas de teatro com os usuários, tendo o coordenador do grupo uma experiência baseada na metodologia do psicodrama, realizado a partir de um projeto de extensão no qual o objetivo central era “resgatar a memória do grupo de teatro ‘Andarilhos Mágicos’”¹⁶, (BRANCO, 2009, p.64), entre 1992 e 1993, no Teatro Qorpo Santo no Instituto de Psiquiatria da UFRJ.

¹⁵ Ainda conforme o pesquisador Garcia Filho (2015), a existência do grupo se concretizou por meio de um Projeto de Extensão do Departamento de Psicologia da UFSC em parceria com um CAPS local e integrado às atividades de algumas disciplinas do Curso de Psicologia e de Serviço Social. Além disso, os usuários do CAPS ocasionalmente frequentavam as aulas para dialogarem conjuntamente sobre a questão da loucura.

¹⁶ O grupo de teatro resultou de um trabalho desenvolvido pelo médico psiquiatra Raffaele Infante desde 1986. Seu projeto de pesquisa tratou da utilização da linguagem psicodramática na terapia da psicose em regime de Hospital-Dia no CAPS do Instituto de Psiquiatria da UFRJ. O grupo era formado por moradores e usuários do serviço de saúde mental da comunidade de Chapéu Mangueira e no repertório artístico realizou diversas apresentações no Teatro Qorpo Santo (IPUB - UFRJ).

Por fim, destaco uma dissertação de 2010, realizada no PPG em Artes Cênicas da UFRJ. O pesquisador traz a Cia UEINZZ, um dos mais antigos grupos de teatro composto por usuários da saúde mental. Ao analisar um de seus trabalhos, em 2009, buscou compreender a cena como uma “profanação” capaz de fomentar outras formas alternativas de criação da linguagem teatral, como um espaço de resistência artística e política. Para a realização do estudo, o pesquisador pôde acompanhar o grupo desde os seus ensaios até as apresentações e debates ocorridos na “Ocupação Ueinzz”, realizado no SESC São Paulo que contou com várias apresentações do espetáculo “Finnegans Ueinzz”, utilizando como referência a obra de James Joyce, além de uma série de conferências no campo da filosofia, da arte e da clínica, e uma mostra de vídeos.

Nessa terceira categoria o que é possível perceber é que diante do “não saber metodológico” para a realização de oficinas de teatro, alguns desses pesquisadores colocaram-se apenas no lugar de observadores, nesses casos profissionais do campo psi que tiveram o apoio de pessoas com experiência nas artes para que a sua pesquisa ocorresse. E, como aquele que pesquisa precisa estar atento às potencialidades e fragilidades no desenvolvimento da experiência, o processo demandou que fossem além de suas posições iniciais. Ou seja, além de observar, ter que arriscar-se a improvisar como atores/performers dividindo a cena com os usuários e, mesmo, dirigir um grupo. Um desafio apresentado quando se viram diante da ausência daquele que conduz a oficina e tendo que propor práticas artísticas de forma intuitiva, ainda que por pouco tempo, para não ver a pesquisa interrompida.

Em todas as três categorias, os/as interessados/as em realizar experiências de artes cênicas na saúde mental se colocaram na perspectiva de quem “fala sobre a experiência” a partir de seus objetos e objetivos de pesquisa, além de envolver os usuários da saúde mental e a eles dar a possibilidade de comunicar aquilo que extrapola a lógica consciente ou a linguagem cotidiana. Em sua maioria as pesquisas partiram de experiências artísticas com vínculo institucional, principalmente os CAPS, com exceção das pesquisas sobre o grupo UEINZZ, de São Paulo e do grupo teatral Sapos e Afogados, de Belo Horizonte.

Veremos adiante que esse contexto onde ocorreram as pesquisas, em sua maioria institucionalizado, nos faz avançar para a segunda questão: Para que a experiência das artes cênicas na saúde mental? É certo que os campos de conhecimento de onde surgem as investigações delineiam seus propósitos no que proponho como sendo três modos de olhar por categorias.

PARA QUE A EXPERIÊNCIA DAS ARTES CÊNICAS NA SAÚDE MENTAL?

Com a leitura das experiências foi possível organizar três categorias de finalidade de pesquisa: a primeira trata de compreender os significados do transtorno mental. Nessa categoria estão as investigações do campo das ciências humanas e saúde. A segunda trata das contribuições das oficinas artísticas, e as investigações são demandadas por profissionais da psicologia. Na terceira categoria, que trata da produção poética e estética do trabalho realizado, estão as pesquisas em arte e é onde reconheço a minha pesquisa de mestrado, na qual investiguei a relação entre jogo e narrativa para analisar o processo criativo e sua poética.

As primeiras categorias são pesquisas que levantam aspectos e ideias recorrentes do teatro, como uma oficina expressiva, com foco instrumental da arte, considerada como tecnologia de cuidado e entendida como estratégia terapêutica. Os interesses das pesquisas concentram-se na compreensão dos significados produzidos por alguém com transtorno mental na relação com a experiência artística.

A pesquisa realizada na Escola de Enfermagem da USP teve como foco compreender, através da técnica do teatro espontâneo do cotidiano, tais significados e oferecer um instrumento para ressignificações, contribuindo para a reabilitação psicossocial (ASSAD, 2011). O estudo trouxe como questão "O que significa para você ser um portador de transtorno mental?" e entre seus resultados, a compreensão dos significados na história de vida e as relações que esses sujeitos estabelecem em seu cotidiano, além de mostrar como o teatro espontâneo é um instrumento de expressão e de superação de problemas diários, principalmente quanto à estigmatização da loucura e o preconceito.

Na saúde coletiva, a pesquisa desenvolvida na UEC visou compreender os significados produzidos com a experiência do Teatro do Oprimido, com seus limites e possibilidades na estratégia da Atenção Psicossocial. Entre os seus resultados, reforça o Teatro do Oprimido como tecnologia social presente na Política Nacional de Saúde Mental, capaz de promover protagonismo social em seu aspecto político e terapêutico.

A pesquisa sobre o grupo teatral Andarilhos Mágicos teve o foco na análise de como a arte pode mudar a relação entre memória e loucura ao abordar o processo criativo com o grupo, sendo pioneira na interface artes e saúde mental. Parte da premissa de que o diagnóstico de "louco" dado pela psiquiatria ao sujeito desconsidera suas memórias, que perdem o valor de significação social. Logo, o propósito era verificar se o teatro poderia ser a construção de um caminho para

ressignificar as memórias dos considerados “sem-memória”. “Consideramos a experiência “Andarilhos Mágicos” um fato de memória; pretendemos mostrar que ela não é apenas o produto da memória individual e sim um fato de memória social” (BRANCO, 2009, p.64). O grupo era dirigido pelo psiquiatra Infante (1992) que desenvolvia o trabalho de teatro baseado nos conceitos de psicodrama e Psicodramaturgia.

Vimos através das pesquisas oriundas das ciências humanas e saúde que os grupos teatrais que basearam suas experiências no psicodrama e no Teatro do Oprimido se interessaram em mostrar que o sofrimento psíquico e a loucura não podem ser negados e fazem parte da sociedade e de uma memória compartilhada. E, ao contrário, ao trabalhar com o teatro é possível estabelecer uma criação artística e lidar com a dor do paciente psiquiátrico.

Na segunda categoria estão assentadas as pesquisas em psicologia, que mostram que os estudos estão calcados na contribuição das artes em seu alcance terapêutico, como a chamada arteterapia. Ou seja, a arte compreendida como um método usado de diferentes maneiras de expressão e sempre com um objetivo de comunicação da subjetividade humana, capaz de conectar conteúdos emocionais e ressignificá-los durante a prática artística. A pesquisa realizada na UFU, em psicologia, discutiu as contribuições das oficinas terapêuticas de teatro, analisando o discurso dos integrantes e a espontaneidade cênica de todos (CAMPOS, 2009). Fundamentou sua prática no Teatro do Oprimido e no Teatro Espontâneo. Um, o teatro do oprimido, com foco na produção de um discurso social com a transformação das relações entre opressor e oprimido; outro, o psicodrama, com um discurso mais subjetivo, visando à ressignificação das experiências individuais e do coletivo. Ambos trabalharam a capacidade de realizar em suas vidas a habilidade de ações e papéis desenvolvidos no teatro.

A pesquisa desenvolvida na UNESP, também advinda de um PPGPSI, buscou refletir sobre impactos de uma oficina de teatro com usuários de um Hospital-Dia na constituição do grupo e sua identidade, além dos processos de criação. No final da experiência artística, se consideram os aspectos políticos e de função social das artes cênicas, quando em formato de uma oficina, principalmente por seu caráter de transformação e contestação.

Como terceira categoria, estão aquelas que vêm do campo das artes e que tratam da produção poética e estética do trabalho realizado. Essas se propõem a responder sobre a cena produzida num enfoque do fazer artístico pela comunicação, da descrição e análise do teatro e da performance visando contemplar as diferenças e organizar ideias e desejos da expressão. A subjetividade que interessa aqui é a dos atores e atrizes em contraponto ao controle social e suas influências na produção da cena.

Nesse sentido, reflexões sobre teatro e política estão implicadas na medida em que tais experiências de arte e saúde se configuram como espaços de resistência, pela criação de novas possibilidades de interação dos usuários da saúde mental entre si, como grupo artístico, e com a sociedade em geral. Cabem, assim, no campo das artes pesquisadas com interesse no trabalho de atuação dos atores-performers-usuários, com métodos que mais se aproximam de uma organização dos processos, das apresentações (encenações e performances) que afirmam os desejos do grupo, em respeito às suas histórias, limitações e possibilidades e a estética resultante.

Em todas as experiências artísticas ligadas às três categorias, a utilização de jogos dramáticos ou teatrais está na base das metodologias e fundamentações. Diante das diferentes funções e sentidos dados ao trabalho com o jogo, aqueles que vêm do campo da saúde costumam fazer do teatro uma estratégia para alcançar fins que não necessariamente o trabalho artístico, em seu aspecto poético e estético. Assim, a prática teatral surge como “meio” e através dele se objetiva alcançar um objetivo de âmbito terapêutico, responder a alguma questão ou testar alguma hipótese de contribuição da oficina artística. Deste conjunto de pesquisas, temos aquelas que buscaram verificar limites da disciplinarização e (re)construção de um corpo autônomo, entender o teatro como tecnologia do cuidado em saúde mental, analisar o discurso e a produção da subjetividade a partir de oficinas de teatro.

Já aquelas que vêm do campo das artes buscam experimentações com foco no processo de comunicação e expressão dos sujeitos, na busca de formas que apontem um fazer teatral mais livre e aberto, em respeito a seus tempos, com métodos e princípios de criação que ampliem suas apropriações discursivas, espaciais, rítmicas e gestuais, ou seja, os modos de estar na criação e na cena. Com isso, as pesquisas encontradas tratam da performance e da bricolagem como processo de legitimidade artística e “profanação da cena teatral”; consideram os usuários como narradores e produtores de cultura, ancorados em saberes populares; traçam mapas criativos com suas rotas de fuga e de aberturas, que os permitem ser outros (sujeitos, corpos) sem perder o si mesmo, como abordava Artaud (1999) em sua ideia de duplo.

Nas duas primeiras categorias, para os profissionais da saúde coletiva e da psicologia, o teatro se apresenta por vezes como uma atividade terapêutica. Estabelece como problemática de partida a exclusão social e tem como objetivo final a inclusão. Outro foco é capacitar as pessoas para participar das atividades da vida diária e melhorar o envolvimento em práticas diversas para um suporte nos engajamentos de trabalho e reabilitação psicossocial. Outras investigações consideram o teatro não propriamente pelo seu fazer artístico, mas como maneira de exercitar

a criatividade, proporcionar que na prática criativa se produzam outros modos de objetivação e subjetivação. Assim, no teatro como arteterapia o fazer artístico se constitui como mediação no processo de autoconhecimento.

Em todas as três categorias, as pesquisas, seja do campo da arte, saúde ou das ciências humanas, permeiam a ideia de que as artes cênicas na saúde mental servem como um caminho de transformação subjetiva que possibilita maior ampliação da consciência desses sujeitos, sobre as experiências vividas e permite experimentar formas diferentes de se expressar e interagir com a realidade. E, nessa perspectiva, de uma concepção estética do humano, o sujeito envolvido é considerado apto a criar e recriar-se, como um ser em constante devir, sendo a arte um catalisador nesse processo.

HÁ UMA ESPECIFICIDADE NAS ARTES CÊNICAS NA RELAÇÃO COM O CAMPO DA SAÚDE MENTAL?

A partir da leitura dessas experiências de teatro e performance no âmbito da saúde mental foi possível compreender como pesquisadores, facilitadores e encenadores que se disponibilizaram ao trabalho cênico buscaram formas de conceber e construir a cena num processo de criação-composição que, propositadamente ou não, está vinculada a um processo de cuidado da saúde. Trata-se também de um encontro com diferentes demandas, em seus aspectos psicofísicos e sociais, dos sujeitos usuários que participam das experiências. São ainda demandas que exigiam respostas de natureza estética e terapêutica simultaneamente.

Aqueles que se envolvem na jornada da criação artística estabelecem códigos para a comunicação da cena, num fazer-experimentar-pesquisar que está no plano do novo, tanto para quem faz quanto para quem assiste. Os que tentaram um modelo canônico de representação teatral tiveram a sensação que o processo criativo “não deu certo”, pois continha exigências que reduziam as possibilidades de criação nas montagens das cenas numa perspectiva de uso de texto e representação de personagens que “não cabiam” para aquelas pessoas e contexto de trabalho. Tal percepção dava lugar ao questionamento sobre o sentido de se fazer um certo tipo de teatro com aqueles atores e atrizes, uma vez que, no final, havia uma expectativa de que cumprissem um “padrão de normalidade” nos processos criativos.

Nas experiências encontradas, teatro e performance dão conta de acolher necessidades e possibilidades de criação dos atores usuários da saúde mental, uma vez que a condição de

imprevisto impõe-se no trabalho. Quando esses sujeitos afetados pelas artes cênicas assumem a cena, se permitem executar o que é da ordem dos combinados nos ensaios e repetições, assim como desprezam, ignoram ou fazem pouca questão do que é marcado exaustivamente. Os relatos das experiências criativas mostram situações que certamente caracterizam esse contexto, principalmente na hora das apresentações, como abandonar o palco, a cena e seus colegas para ir fumar um cigarro, sair de cena para paquerar alguém que estava na plateia, tirar completamente a roupa ou simplesmente afirmar que desistiu de estar em cena, mesmo quando todo o aparato e plateia estão a sua disposição. Ainda situações como falar devagar demais para pronunciar uma palavra, andar devagar demais como se equilibrando no espaço ou mesmo tudo isso de forma muito rápida e intensa exigindo do público um movimento para acompanhar e compor aquilo que surge como disparate, precário ou inacabado.

Nesse sentido, a situação de imprevisto coloca a condição da plateia como um participante que observa não somente o que é estético, aproximando-o das situações daquela vida, nas quais não se sabe o que vai acontecer. Há um distanciamento da representação ficcional, em que atores representam algo e o público assiste a uma história demarcada por um texto. “À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo” (COHEN, 2013, p. 97). A cena se estabelece como um rito, provocando o público a não somente assistir, mas a se colocar como cúmplice e em comunhão, valorizando o estado presente da atuação.

Podemos afirmar das experiências das artes cênicas na saúde mental que houve diferentes recursos como o uso de textos, de improvisações, de jogos, de hipertexto, de repetições e de ensaios. A presença da direção, do público e a oportunidade de estar em espaços de apresentação, que vão de teatros convencionais, à rua, à praça, aos centros de convenções, são características desses grupos. Tecnologias e hibridização das formas são frequentes. E nessas muitas possibilidades de construir, fazer e sustentar a cena, pude perceber que não há um modo único de fazer teatro, num abrir-se e reinventar-se desde que o processo criativo e a produção da cena privilegiem aqueles que criam, numa organização autoral que estabelece novos contornos para o real, enquanto estão em cena.

Em comum, todas as experiências apresentadas aqui possuem a característica de fazer teatro e performance como indissociáveis da vida, como um ritual de afirmação das diferenças. Portanto, seja pela experiência de Pires (2016) com o trabalho artístico no contexto de um hospital-colônia, com partituras físicas para a criação da encenação (Lou)Cure-se, ou baseado na obra *O Alienista* de Machado de Assis com a experiência com a Trupe Maluko Beleza

(CALDEIRA, 2009) ou o trabalho de bricolagem (SILVA, 2007), todos colocaram-se na busca da criação da cena pelo viver coletivo em todas as suas potencialidades.

Para Cohen (2013) tanto a performance como o teatro se conectam pela corrente ancestral dos ritos tribais e das celebrações dionisíacas e vão trabalhar ritualmente as questões existências básicas. E, neste ponto, tanto o aspecto de dessacralizar a arte, trazendo-a para outros espaços que não o dos teatros convencionais, colocando-a numa posição “viva” e modificadora, quanto pelos gestos e ações da vida ganham status de arte e vão compor tais concepções e projetos.

Performance é teatro na medida em que compõe a tríade texto-público-atuante e por ser uma expressão cênica e dramática, já que é apresentado para um determinado público sempre com algo significando e modificando seus significados. Assim como é antiteatro, na medida em que rompe com a ideia de representação, ilusão dramaturgica realizada num espaço-tempo determinado, com uma forma de interpretação de personagens e que não se pretende aristotélica (pautada em narrativa linear de começo, meio e fim). Se estrutura como *collage* num discurso da *mise em scène* (COHEN, 2013).

Ainda em comum entre as experiências, é possível verificar o reconhecimento de um teatro contemporâneo brasileiro que desde os anos 1980 e 90 já se consolidava ao formalizar uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia de processo. Uma teatralidade que, para Cohen (2001), estava inseminada num topos transcultural que presentificava “os dialogismos entre signos regionais e universais, entre um suposto “centro” primário de cultura e suas periferias, entre culturas consagradas e suas bordas” (ibid, p. 105).

Ainda que conectada com a cena contemporânea brasileira, alguns que capitanearam as experiências de artes cênicas em diálogo com o campo da saúde mental estranharam o “inacabamento cênico”, surgindo por parte de facilitadores/encenadores a necessidade de fazer uma justificativa prévia à plateia sobre o trabalho que seria apresentado, numa tentativa de preparar aqueles que veriam as cenas para aqueles espetáculos ou performances. Como o relato de Campos (2005), que evidencia uma clara ambivalência:

Por que queríamos lembrar o público de que se tratava de um espetáculo diferente? [...] existia o medo da não aceitação de uma estética não padronizada. Antes de iniciar o teatro eu adverti ao público o grupo Gestos não tem preocupação com a estética...Ora como não tem? De que estética eu estava falando? Por que eu nos defendia? Quem eu protegia? (ibid, p. 74-75).

Com a mesma preocupação, Pommer (2014) descreveu a inquietação em dar foco no processo criativo de forma que acolhesse a todos que tivessem o desejo de participar, aceitando suas eventuais desorganizações:

[...] a demanda por apresentações e principalmente o desejo de apresentar algo com qualidade estética coloca uma questão importante: como trabalhar precisão, detalhe, direção teatral sem ser fascista? Quais as concessões que podem ser feitas quanto a concentração, a entrega, a disponibilidade? (ibid, p. 101).

Mas o incômodo por um trabalho “mal- acabado” não é expressado apenas por aqueles responsáveis por facilitar o trabalho do grupo; entre os atores e atrizes também existe a mesma preocupação. Fazer um “teatrinho de CAPS” é abominado pelos sujeitos. O diminutivo pejorativo caracteriza a rejeição a um trabalho artístico sem o devido refinamento estético desejado e sem a presença de um público externo que os prestigie. A expectativa dos que se mobilizam para as experiências criativas pode conectar-se com a cena contemporânea, sem quaisquer justificativas prévias ao público e com um trabalho de encenação que zele pela precisão ou detalhe da cena, ao mesmo tempo que conceba a entrega e disponibilidade de todos que desejem criar cenicamente, numa flexibilidade rigorosa ou com o rigor necessariamente flexível.

Conforme Cohen (2001) a cena contemporânea “se sustenta nas intensidades, nas linhas de subjetivação que incorporam a multiplicidade, nas várias vozes envolvidas nas ações e, também, como linguagem, na legitimação do fragmentário, do informe, do assimétrico” (p. 106). A necessidade de experimentação das artes cênicas nesse âmbito da saúde mental se aproxima da perspectiva da teatralidade contemporânea, pois esgarça a polifonia, a hibridização, a deformação entre texto, palavra e materialidade e as expressões do sujeito e do inconsciente. É uma cena que “dá conta da multiplicidade em seu conjunto de manifestações, espetáculos e acontecimentos [...] que incorpora a dramaturgia dos atores, funde ficção e planos de realidade” (COHEN, 2001, p. 106). Com isso, contrapõe-se a um teatro moderno caracterizado nos gêneros, na interpretação psicológica naturalista, na presença *a priori* de um dramaturgo-autor, de um diretor-encenador, de um ator-intérprete, de contextos demarcados da cena.

Portanto, para realizar experiências na interface artes cênicas e saúde mental é preciso ter clareza que uma linguagem cênica está sendo experimentada, bem como experimentações clínicas. Contudo, não se pode prescindir do rigor ético. Além das escolhas sobre os caminhos metodológicos adotados para a realização das experiências com teatro e performance, independentemente dos lugares que ocupam, o mais importante é ter abertura e despojamento sobre conhecimentos previamente adquiridos, uma vez que trabalhar com a loucura é saber que, numa produção coletiva com essa,

[...] todo disparate ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido. É o caso da palavra Ueinzz, sentido a ser descoberto, proliferado, multiplicado, segundo as várias apropriações a que se presta, mas que também pode tornar-se um ponto de apoio, um chão, um foco de subjetivação para aquele sujeito que o enuncia ou o coletivo que o acompanha. Nisso há uma estética, há uma clínica e há uma ética que poderia ser resumida em pouquíssimas palavras como sendo a de uma certa relação com a diferença (PELBART, 2008, p. 34).

Sabemos que cada época inventa a sua arte e as iniciativas nas artes cênicas que aqui verificamos e compreendemos, no contexto da saúde mental, principalmente após a reforma psiquiátrica brasileira, algumas ainda se percebem na replicação de modelos canônicos e alinhados a uma dramaturgia prévia e um status de encenação. Porém, quando se percebem desconexos da realidade dos atores e do seu contexto, impõe-se uma cena que cria outro diálogo com o campo dos fenômenos, sejam eles existenciais, físicos ou sociais. Ao contrário disso, outras iniciativas realizaram desde o início um processo criativo com as devidas aberturas e deslocamentos, num abandono de qualquer lógica aristotélica das ações ou construções psicológicas de personagem, pois reiteram o momento e o contexto das afirmações identitárias e ganham força ao serem realizadas e experimentadas em grupo, ainda que pontualmente, como algumas das pesquisas aqui apresentadas. Compreendemos, assim, com a ajuda de Cohen (2001), em sua cartografia da cena contemporânea, que o fazer teatral e performático está situado “num imbricamento intenso entre criador-criatura-obra, a cena dá tessitura às fraturas pós-modernas, estabelecendo um *continuum* nas discontinuidades, permeando intensamente as ambiguidades entre arte e vida” (ibid, p. 108).

Aqueles grupos e experiências que persistem e continuam produzindo espetáculos e apresentações artísticas são aqui considerados exemplares como a Cia UEINZZ (SP), o Hotel da Loucura (RJ), o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna (RJ) e Os Insênicos (BA) porque seu tempo de existência e formas de estar em cena são referência tanto para os que já realizaram como para os que desejam iniciar um trabalho cênico dentro ou fora dos espaços de cuidado na saúde mental, como veremos no segundo capítulo.

Se os grupos apontados podem ser considerados exemplares pela trajetória artística percorrida, pelas experimentações feitas e o conhecimento metodológico e estético adquirido, o próximo passo é organizar um modo de leitura sobre seus modos de fazer teatro e performance.

CAPÍTULO 2

MORFOLOGIA DA CRIAÇÃO EM QUATRO EXPERIÊNCIAS EXEMPLARES

A natureza não é bela;
Belos são os olhos que a miram.
[...]
Sinto sincero respeito
por todos aqueles artistas
que dedicam suas vidas à
sua arte – é seu direito ou
condição. Mas prefiro aqueles
que dedicam sua arte à vida.
Em defesa da arte e da estética,
Em tempos de crise e de paz.
Arte não é adorno,
Palavra não é absoluta,
Som não é ruído.
E as Imagens falam.
(BOAL, 2009, p.5)

INTRODUÇÃO

Em tempos de retrocessos políticos, compreender o processo de criação e de sustentabilidade de grupos artísticos que existiram e daqueles que ainda existem permite vislumbrar caminhos para reanimar estratégias de superação das opressões, de valorização das diferenças e de desejos de transformação pessoal e social. Queremos aqui dar visibilidade a trabalhos do campo das artes cênicas que, por diferentes modos de experimentação, fomentam possibilidades de acolher a loucura, por meio da criação artística com chamados usuários da saúde mental, com suas matérias-primas – suas histórias de vida e seus corpos – como afirmação da diferença, da vida e de si mesmos.

Durante a Reforma Psiquiátrica e com o advento de experimentações artísticas produzidas com usuários da saúde mental, iniciam-se procedimentos no sentido de cuidar da qualidade estética dos trabalhos de sujeitos usuários do sistema, deslocando tais produções do lugar de entretenimento ou reabilitação para o lugar de obra artística. Com isso, esses sujeitos e seus parceiros começam a conscientizar-se e reivindicar reconhecimento. Tornam-se possíveis experiências com processos criativos que trazem à tona cenas que compõem outras paisagens de vida, frequentemente anuladas e invisibilizadas em meio a histórias de adoecimento e de perdas.

Relativamente às experiências aqui escolhidas, todas no campo das artes cênicas, temos especificamente teatro e performance como foco, e é sob esse viés que busquei compreender os trajetos criativos que possibilitam a esses e essas artistas estarem em cena. Cena que rompe com a representação, uma história prévia sendo contada e atores representando papéis, e estabelece a atuação como ritual sobre tempo e ritmo de criação, ritual como mediação e comunhão sobre o fazer artístico e sobre o grupo durante o processo. Com isso, emerge o sentido de inventividade, em consonância com a ideia de formatividade de Pareyson (1993) que significa fazer ao mesmo tempo, inventando o modo de fazer, por ensaio, em direção a um resultado que são formas. É ao mesmo tempo *autopoiesis*, autoregulação como capacidade de reinventar-se, tomar novas formas, engendrar linhas de diferenciação que afirmam a vida naquilo que nela não se deixa aprisionar. Ao encenador/a, cabe o papel de impulsionar a criação e catalisar habilidades e desejos de cada ator/atriz/performer, buscando não submeter a proposta a diagnósticos e efeitos de medicações, mas apostando em outras possibilidades cognitivas, afetivas, físicas, comunicativas e artísticas. Dessa perspectiva é tecida uma poética ou poéticas.

No primeiro capítulo, investigações encontradas no Banco de Teses da CAPES mostraram quem são os profissionais que desenvolvem oficinas e projetos com artes cênicas no contexto da saúde mental, principalmente em CAPS e Hospitais Psiquiátricos. Além disso, quais os interesses com tais iniciativas (de natureza terapêutica ou artística), as implicações das metodologias de trabalho para organizar e assegurar os processos criativos e dilemas sobre realidades x expectativas estéticas resultantes dos trajetos.

Desse conjunto de iniciativas, a maioria foi descontinuada, tornando-se pontuais ou de curta duração. Seus legados ficaram apenas nas sistematizações das pesquisas como produção de conhecimento à disposição de quem deseja ampliar e conectar reflexões, saberes e experiências sobre grupos de teatro que trabalham com sujeitos usuários da saúde mental, como é o caso aqui. Nesse percurso de buscas, foi possível encontrar referências, entrevistas ou relatos de grupos que permanecem na ativa, com produções artísticas em suas cidades. E pelo longo tempo de produção cênica e compartilhamento de conhecimentos, em artigos, revistas, pesquisas, vídeos, encontros formativos e de intercâmbios, tornaram-se referência.

Desse modo, escolhi como exemplares, no âmbito artes cênicas-saúde mental, quatro grupos que seguem inspirando outras iniciativas com suas formas poéticas de fazer e pensar teatro e performance: a Cia UEINZZ (SP), o Hotel da Loucura (RJ), o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna (RJ) e Os Insênicos (BA).

Metodologicamente, valho-me do diálogo com a morfologia da criação de Cecília Salles (1998) sobre criação em rede e crítica genética: “O crítico genético narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer” (SALLES, 1998, p.19). Este é o propósito aqui: trazer e analisar experiências com esses sujeitos, com destaque para seus processos criativos singulares e em grupo. Portanto, enquanto as experiências abordadas no primeiro capítulo possibilitaram três análises: 1 – perfil de profissionais interessados na interface artes cênicas e saúde mental; 2 – seus objetivos e 3 – delineamento das artes cênicas nesse contexto, neste segundo capítulo será possível ampliar a análise sobre como as experiências criativas de “média e longa duração” ainda existentes, com duração de dez a trinta anos, se organizam e acolhem sujeitos usuários da saúde mental em produções cênicas. Para tanto, estabeleci um modo de leitura categorizado em seis partes para a compreensão da formação, do desenvolvimento artístico e permanência dos grupos teatrais: a) autoria e projeto poético; b) matérias de criação; c) tempo e contexto de criação; d) criação em grupo; e) modos de criação da cena e f) lugar e papel do/a encenador/a.

Nas categorias (a) e (b), o foco são artistas dos grupos e elementos formais que emergem para sustentar e dar sentido ao trabalho criativo. As categorias (c) e (d) tratam das experiências enquanto coletivos e de aspectos que fragilizam ou potencializam o estado de criação em grupo e de permanência no tempo. A categoria (e) busca justificativas para um modo de fazer individual no coletivo, que se conecta com a performance, porque o sentido é permitir que arte e vida se materializem na cena. A categoria (f) destaca encenadores/as, cujo lugar e papel só conseguimos entender na medida em que o modo de criação é traçado. Para entender o sentido de cada uma dessas categorias será necessário antes conhecer as experiências.

EXPERIÊNCIAS EXEMPLARES

A Cia UEINZZ (SP) é referência nos aspectos da criação com sujeitos usuários da saúde mental, certamente por ser pioneira no trabalho que reúne os campos do teatro e da saúde mental com pessoas provenientes de internações psiquiátricas ou acompanhamento medicamentoso prolongado. Nesse grupo, a cena é compreendida como acontecimento vinculado à performance e sobre a qual Renato Cohen concentrou sua experiência de diretor e fundador, de 1997, até o ano de sua morte, em 2003.

A companhia surgiu após um convite do Hospital-Dia para os diretores Sérgio Penna e Renato Cohen coordenarem uma atividade expressiva de teatro com pacientes psiquiátricos, sob a coordenação geral de Peter Pál Pelbart, terapeuta do espaço.

A ideia inicial proposta por um dos pacientes era fazer teatro ‘de verdade’, e não teatro ‘de louco para loucos’. Assim, os diretores empreenderam a montagem de uma peça a ser apresentada fora do Hospital-Dia, e que a partir do universo singular dos atores, fizesse valer cenicamente seu repertório mítico, imaginário, gestual, sonoro, vivencial (PELBART, 2008, p.17).

Cinco anos depois, o grupo se desvincula do seu espaço inicial e amplia o trabalho cênico com a loucura. Apresentam espetáculos na cidade de São Paulo, em outras capitais brasileiras e outros países, consolidando-se como companhia profissional. O grupo aposta na ‘esquizocenia’, termo cunhado por Sergio Penna, para designar a interface teatro e loucura. “A matéria prima nesse trabalho teatral é a subjetividade singular dos atores, e nada mais” (PELBART, 2003, p.56).

Ao trazer a singularidade como foco da criação, Pelbart (2003) parte da ideia de biopotência e lhe dá sentido positivo, referente ao poder da vida, num posicionamento inverso à biopolítica – termo cunhado por Foucault como tecnologia governamental de poder que, com suas práticas disciplinares, permitem controle de populações, normalizando comportamentos, corpos, trabalhos, afetos (FOUCAULT, 1978). Ao analisar o trabalho com a Cia UEINZZ da qual é coordenador, Pelbart defende que tal experiência artística ganha força e potência política quando em cena os atores trazem novas formas de vida, de criação e de resistência sobre o capital.

É assim que Pelbart situará a experiência de teatro do UEINZZ: a subjetividade está no centro do trabalho. A ênfase recai nos modos de estar em cena desses atores, de perceber, de sentir, de falar, de situar-se e mover-se, assim como de “representar sem representar, de associar dissociando, nessa presença precária [...] que leva tudo extremamente a sério e ao mesmo tempo ‘não está nem aí’” (PELBART, 2003, p.61).

Cohen (2003) refere que o processo criativo desse grupo instaura um novo topos cênico, fazendo “atores esquizofrênicos e portadores de outras desordens psíquicas” (p.118), assumirem os traços contemporâneos da arte ao lidar com o acontecimento e não com a representação. É a força da loucura como disruptora do tempo, ritmo e da lógica de composição da cena, que se vê nos espetáculos habituais.

Outra experiência é o Hotel e SPA da Loucura (RJ), trabalho idealizado em 2009 pelo ator, educador popular e médico Vitor Pordeus¹⁷, no antigo Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. “A experiência do trabalho médico, psiquiátrico e teatral que desenvolvemos dentro do hospício mais antigo do Brasil levou-nos a descobertas que revelaram raízes profundas do psiquismo, da criatividade e do cuidado” (PORDEUS, s/a, p.297).

Entre 2011 e 2016 no Instituto Municipal Nise da Silveira, o projeto *Ocupa Nise* desenvolveu diferentes práticas no tratamento de doenças psíquicas, que incluíam teatro, música, literatura, performance, cirandas e estudos, em coletivo, culminando em “rituais de expressão, afeto e cura” (PORDEUS¹⁸, 2013). Encontros anuais reuniam artistas, usuários de serviços de saúde mental, cuidadores e profissionais de saúde de todo o país. Com a proposta de conectar uma rede de experiências de saúde-arte-cultura, o Hotel da Loucura obteve ampla visibilidade e reconhecimento.

Os encontros do “Ocupa Nise” eram realizados em dois andares desativados do Instituto, que foram ocupados e ressignificados por artistas e profissionais de saúde que se dispuseram, primeiramente, a colocar, com muita tinta e sprays, novas cores, palavras de ordem, poesias, grafismos e imagens nas paredes do Hotel, para em seguida desenvolver atividades simultâneas de arte num espaço marcado por histórias de encarceramento. A ideia era oferecer hospedagem gratuita para pessoas e coletivos artísticos de todo o Brasil que, em contrapartida, fizessem intervenções, bem como ofertar atividade, conhecimento ou tempo aos usuários locais.

Flores naturais, flores pintadas, panos floridos, mandalas escritas pelas paredes, o colorido surreal das instalações salta sobre o espírito e espalha segredos entre os sentidos de todos. [...] Tem-se a impressão de que a qualquer momento tudo explodirá em labaredas de luz e gente. E é de fato o que acontece. A casa é nossa e é familiar a todos porque ao atravessarmos a porta onde se lê ‘entra’ e sai perguntando, não entramos apenas na ocupação física que resiste a impunidade das violências legalizadas com purpurina e carnaval. Ao passarmos pelo saguão da recepção da loucura entramos no homem e é essa nossa morada eterna (PORDEUS, 2013).

O Instituto Nise da Silveira também era a sede do Grupo de teatro DyoNises, coordenado por Vitor Pordeus e composto por usuários, trabalhadores de Saúde Mental e atores cariocas, com trocas de conhecimentos em rede sobre arte, saúde e valorização pelos saberes ancestrais,

¹⁷ Fundou e coordenou de 2009 a 2016 o Núcleo de Cultura, Ciência e Saúde da Secretaria Municipal de Saúde do Rio de Janeiro, co-fundou em 2010 a Universidade Popular de Arte e Ciência, cuja sede foi, entre 2012 e 2016, o Hotel e Spa da Loucura no Instituto Municipal Nise da Silveira, Rio de Janeiro.

¹⁸ *Hotel da loucura gênese*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aylvnmzpw8>. Acesso em: 1 out. 2018.

aproximando interessados de todo o país. O grupo fez montagens de peças teatrais de 2009 a 2017¹⁹, com apresentações em espaços da cidade, enquanto, em diálogo com a população, ampliava o território do cuidado e da loucura e promovia a luta contra estigmas e preconceitos sociais.

A partir da ocupação de enfermarias abandonadas e do trabalho pautado no teatro com rituais de cura e catalizador de afetos, as oficinas estavam ancoradas em um método que envolve sete autores, o método SHABESS: Shakespeare, Amir Haddad, Antonin Artaud, Bertold Brecht, Eurípedes, Nise da Silveira e Baruch Spinoza, e tem como base princípios da Psiquiatria Transcultural. Na sua lista de inspirações para fortalecer a experiência proposta, Pordeus (s/a) inclui os trabalhos de Amir Haddad²⁰ e do Movimento Escambo Livre de Rua²¹. Nesse sentido, o improviso e o trabalho do ator da Comédia Dell'Arte compõem o trabalho que, desde o início, está conectado à Universidade de Arte e Ciência – UPAC, iniciativa que nasce no Núcleo de Ciência, Saúde e Cultura da Secretaria Municipal de Saúde da Prefeitura do Rio de Janeiro, com o conceito de universidade aberta e popular. Desde sua criação, os congressos da UPAC têm o objetivo de discutir políticas públicas e apresentar novas experiências assentadas no tripé saúde-arte-cultura, sem perder de vista o teatro, a dança, a música como instrumentos de cura, de cuidado e de prevenção.

Do rico trabalho desenvolvido no Engenho de Dentro e que rapidamente se disseminou entre profissionais da saúde e da arte tanto no campo prático como teórico – vídeos, artigos e postagens em páginas na internet, canal no Youtube, Facebook, Blogs sobre o Hotel da Loucura – Vitor Pordeus deixou um registro extenso e bem fundamentado da experiência, ampliando tal debate em seu doutorado, finalizado em 2018, na Faculdade de Medicina da McGill University -Canadá, na divisão de Psiquiatria Transcultural.

A terceira experiência escolhida é, talvez, a mais antiga no campo do teatro e da saúde mental, reconhecida como política pública pelo Ministério da Saúde, com a replicação de seu método em todo o país. Trata-se do Teatro do Oprimido Pirei na Cenna (RJ) - TO. Meu primeiro contato

¹⁹ Espetáculos construídos pelo grupo: “A terra não é o Centro do Universo” (2010) baseado na obra “A Vida de Galileu” de Bertold Brecht; “Uma Cruzada, Um Profeta, Um Convite a Revelação” (2011); “O Auto da Paixão de Nise da Silveira” (2012); “Dionise-se, Apoline-se, Cure-se” (2013); “Loucura sim mas tem seu método” (2014); “Deus e o Diabo na terra do Fausto” (2017).

²⁰ Haddad fundou 1980 o Grupo Tá Na Rua, com a proposta de um trabalho de experimentação no campo do teatro e das artes públicas.

²¹ Movimento que nos últimos 25 anos realiza encontros em diversas cidades do interior do Nordeste com cantiga, dança, baseado no método de construção coletiva, ao qual seus idealizadores deram o nome de CENOPOESIA (PORDEUS, s/a, p.302).

com o teatro subjetivo, ainda estudante da Licenciatura em Artes Cênicas, veio com a leitura do *Teatro do Oprimido e o Arco-Íris do Desejo*. Depois, no mestrado, fui conhecer a utilização do método como tecnologia de cuidado e sua utilização em experiências sistematizadas em pesquisas.

A 7ª edição da revista do Teatro do Oprimido *Metaxis*²² pode ser considerada como um registro exemplar do trabalho desenvolvido pelo TO, pois apresenta as ações realizadas desde 1994, período em que a pesquisa começou na Casa das Palmeiras. Entre 2004 e 2010, o projeto Teatro do Oprimido na Saúde Mental aprofunda a pesquisa, criando espaços estéticos de investigação e de sistematização no Brasil e no exterior.

Pirei na Cenna foi criado em 1997. Dirigido por Claudia Simone, uma pedagoga que se tornou Curinga do CTO em 2003, o grupo era heterogêneo, com usuários dos serviços de saúde mental, familiares, profissionais da saúde e integrantes do Centro de Teatro do Oprimido (CTO). Durante sua existência, o fazer teatral do grupo tinha como objetivo trazer para a cena histórias vivenciadas pelos membros do grupo, com foco na valorização da perspectiva dos usuários. A experiência durou 15 anos, quando, em 2012, a idealizadora vai para a França continuar seu trabalho com o TO. Até ali, o grupo contabilizara mais de mil apresentações em 10 estados brasileiros. Essa e outras experiências provocaram em Augusto Boal o interesse em investigar, no CTO com sua equipe de Curingas, como a arte poderia produzir comunicação e expressão de usuários da saúde mental, na busca por compreender se o “delírio artístico”, obtido no processo de criação, colabora com o “delírio patológico” e com o uso dos ritmos na construção das cenas e diálogos.

De acordo com o CTO, as trocas entre o TO e a saúde mental começaram na década de 1980 em países da Europa, antes de ser trabalhado no Brasil (iniciado em 1990). As iniciativas partiram de profissionais da psiquiatria residentes na França e Inglaterra que já trabalhavam com as técnicas. Entre 2004 e 2010 o CTO conseguiu estabelecer parceria com o Ministério da Saúde no Brasil, para desenvolver capacitação e acompanhamento dos profissionais da área de saúde mental do SUS no Rio de Janeiro e São Paulo. Com as técnicas do Teatro do Oprimido, alguns resultados despontaram de forma significativa: melhoria nas relações entre usuários do serviço, familiares, profissionais da saúde e comunicação com a sociedade, resultando na

²² A revista foi lançada em 2011 abordando experiências do Teatro do Oprimido no campo da Saúde Mental, com apoio do Ministério da Saúde. CTO. *Metaxis*. Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/wp-content/uploads/2009/09/metaxis.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2018.

criação de novas ações em políticas públicas, uma vez que o trabalho foi ampliado para Sergipe, já considerado um Programa de saúde.

Cursos práticos foram realizados nos Centros de Atenção Psicossocial - CAPS, com o objetivo de capacitar profissionais da saúde como multiplicadores do TO, que deveriam facilitar a produção de cenas para debater o enfrentamento de conflitos entre práticas manicomiais e antimanicomiais. Discussões sobre rejeição da carteira de gratuidade no transporte, questões familiares relativas à tutela, carência de medicamentos, discriminação, racismo, entre outros temas demonstravam “como o Teatro do Oprimido poderia contribuir com o trabalho desenvolvido nessas instituições” (BRITO, 2010, p.16).

Uma ideia-chave do TO é ajudar a descobrir novos caminhos para solucionar velhos problemas. Para isso, sua metodologia é dinâmica, na medida em que se transforma e busca novas formas de interação com quem faz esse tipo de teatro, a partir de questões emergentes. Mesmo inserido na saúde mental o TO não se limita a esses temas. Prevalece a ideia de cidadania e de direitos desses sujeitos. Com a cena é possível dar foco a questões que atravessam suas vidas, quaisquer que sejam, e incitar novas ações e caminhos que possam trazer melhores condições de interação e integração social, cultural e artística: “Não somos apenas da saúde mental, somos do mundo que queremos transformar” (BRITO, 2010, p.16).

Por fim, o grupo teatral Os Insênicos (BA), que começa pela iniciativa da diretora do grupo. O caminho percorrido por Berenstein se aproxima das outras experiências trazidas no primeiro capítulo. Profissionais que iniciam trabalhos artísticos com sujeitos usuários da saúde mental por terem experiência com teatro, aliado a uma formação na área da saúde. Atriz e psicóloga, Berenstein se propõe a coordenar um grupo artístico como diretora de teatro. Para a primeira montagem do espetáculo “Os Insênicos” o grupo pôde contar com outros profissionais de psicologia e de teatro. Porém, ainda que a idealizadora do projeto já tivesse experiência no campo da arte, seu maior desafio foi, segundo ela, trabalhar com corpos medicalizados, com outros tempos e ritmos de criação.

Entender o fazer artístico com o grupo demandou tempo e cuidado de todos. “Nascemos juntos, eles como atores e eu como diretora. Aprendemos juntos um fazer teatral próprio da loucura que nos cabe”²³. Ela diz: Conheci as histórias dos Insênicos através do teatro. Ao longo desses

²³ LOUCURAS CRÔNICAS. *Pérolas aos poucos... – os insênicos – nosso nascimento*. Disponível em: <http://www.ebpbahia.com.br/jornadas/2017/os-insenicos-nosso-nascimento/>. Acesso em: 31 ago. 2018.

anos nunca fiz uma anamnese com qualquer participante. [...] Toda memória estava à disposição da cena, aberta ao diálogo, assim como à sua ressignificação (ibid).

Passado o primeiro espetáculo, e na convivência permeada de descobertas, confiança e afetos, o grupo decide continuar o trabalho pela vontade de resistir, com criatividade e estratégias de sustentabilidade, por meio de bazares, venda de camisetas, bolsas e campanhas de financiamento coletivo pela internet. A permanência do grupo pode ser entendida como uma mistura de engajamento com a causa da saúde mental, da arte como transformação e o permanente trabalho de empoderamento dos próprios sujeitos, somados às habilidades da diretora e dos atores de criar e manter uma rede de contatos que fortalecem o grupo e ampliam a visibilidade, tanto no cenário teatral baiano quanto no contexto da saúde.

Desde a sua criação, o grupo recebeu dezenas de convites para apresentações em seminários, congressos e festivais dentro e fora da Bahia. Nesse movimento de ocupação de novos espaços, o grupo passa a exercitar outros lugares de fala, ora como “atores de teatro que também são usuários da saúde mental” quando participam de festivais de teatro²⁴, ora como “usuários da saúde mental que também são atores” quando participam de congressos de psicologia, educação, medicina, saúde coletiva²⁵.

Da cena teatral ampliam-se os espaços do grupo também no audiovisual. O trabalho do grupo e a história de vida de alguns dos seus membros estão registrados nos documentários *Os Insênicos* (2017) e *Sem Tarja* (2018), com direção de Rafaela Uchoa. O grupo debate temas como “medicalização da vida” e “excessos das pesquisas científicas”. Dos convites para os eventos surgiram cenas emblemáticas como a da “doutora tarja preta” e da “cobaia”. Os convites e temas dos eventos servem como impulsionador do processo criativo, o que repercute em novos debates e cenas entre o grupo e, mais amplamente, na cidade.

²⁴ FILTE – Festival Internacional de Teatro de Salvador, espetáculo “Baladas de Amor”, em 2014.

²⁵ Em 2019 na comemoração do mês da Luta Antimanicomial e abertura do congresso da Associação Brasileira de Saúde Mental – ABRASME; em 2018, no evento Democracia, Políticas Públicas e Saúde Mental (IPS/UFBA) e na Semana Científica da Faculdade Bahiana de Medicina e Saúde Pública, no Seminário de Economia Solidária (ISC/UFBA), e em 2017 no Seminário sobre Medicalização da Vida (FACED/UFBA).

MORFOLOGIA DA CRIAÇÃO

A ideia de morfologia vem dos estudos da crítica genética que tem como objeto a criação artística, cabível no ambiente do explicável, podendo ser vista pelas marcas deixadas no percurso até a obra. Cunhado por Cecília Salles (1998), trata-se de uma arqueologia da criação, na qual a autora desvela ponto a ponto curiosidades e artimanhas do processo. A autora traz reflexões sobre a complexidade das relações entre as obras e seus processos de construção e a incompletude geradora do gesto criador em ação. Salles propõe àqueles que se interessam pela criação artística entender os procedimentos que tornam essa construção possível: “Os índices de pensamento em processo precisam encontrar modos de leitura” (2008, p.6).

Para tanto, proponho encontrar “modos de leitura” para compreender recorrências dos processos de criação de teatro e performance com usuários da saúde mental produzidos por esses quatro grupos. E, das recorrências, extrair razões. É certo que diferentes formas de fazer o trajeto criativo são apresentadas, mas que aspectos permanecem? O modo operativo, a poética trazida em cada trabalho caracterizam a singularidade de cada proposta e de cada grupo. Poética entendida como obra por fazer e que traduz, em termos normativos e operativos, determinado gosto de uma época, projetado no campo da arte. Em termos de princípio, ainda que as poéticas sejam incomensuráveis, acredito que uma poética só é eficaz se adere à espiritualidade do artista e está ligada a seu tempo (PAREYSON, 1997).

Na busca por poéticas que orientam experiências cênicas na saúde mental, pretendo compreender processos criativos como eventos contemporâneos experimentados na intercessão de campos, experimentos híbridos em suas formas de articulação com o teatro e a performance. Desse modo, o interesse está no movimento criador ligado às demandas dos sujeitos em seus trajetos.

No tocante à arte produzida, Pareyson (1997) nos diz que ela não é em si conhecimento, visão ou contemplação, porque, antes, qualifica o sentido e faz com que alguém fale de modo novo e inesperado, ensina nova maneira de olhar e ver a realidade. Dessa forma, constrói o conhecimento num processo de fazer e contemplar. Assim, a consideração da obra se faz consideração biográfica e a compreensão do lugar que a arte ocupa na consciência de um artista se torna chave para conhecer a sua arte e, por conseguinte, qualifica sua poética.

Para melhor compreensão dos aspectos considerados mais relevantes para a morfologia da criação, com artistas usuários de serviços de saúde mental, pretendo mostrar como esses sujeitos “tomam” a cena para si, tornando-se autores em medidas e formas de afetação pela arte e pela

vida. Em seguida, dou relevo a suas histórias de vida e a seus corpos como dimensões privilegiadas de criação, pois são a matéria-prima do trabalho.

Trata-se de um teatro ritual capaz de levar o sujeito a superar limites do corpo e a proporcionar o desejo de viver. A ideia de ritual se ampliará e seguirei dando ênfase a sua importância no contexto de grupo e na orientação dos modos de criação da cena, bem como sobre o tempo e ritmo de criação.

Apresento a seguir a síntese dos trabalhos a partir de categorias criadas por mim.

Autoria e Projeto Poético

Para cada projeto há um contexto que inevitavelmente afeta o artista. Nos percursos, marcas, registros e observações dão pistas de como acontece a relação do artista com o mundo e que questões são emblemáticas, demarcando, por conseguinte, preferências estéticas. Conforme Salles (1998, p.37),

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.

Os atores do grupo Os Insênicos sentem necessidade de trazer para os improvisos e as dinâmicas temas e problemas relacionados à luta antimanicomial, seja de forma explícita – “Os Insênicos” e “Quem está aí?” – ou implícita – pelo viés da tematização do amor ou da cidade em “Balada de Amor” e “Cidade em Versos”. O interesse está em problematizar diferentes formas de produção da loucura na sociedade. Trata-se, a meu ver, de uma marca autoral do grupo. Ainda assim, para Renata Berenstein, no segundo espetáculo “Cidade em Versos” houve a tentativa de distanciar-se do tema da saúde mental: “Esqueça de você, vamos falar da cidade, mas a saúde mental não saiu de cena” [relato oral]²⁶. Ou seja, a marca deste grupo em termos de singularidade do processo poético manteve-se.

Desde o início da minha participação no grupo, no processo de criação do espetáculo “Quem está aí?”, pude perceber, por parte dos membros do grupo, a importância de “assumir o microfone” e dar depoimentos de vida ou recados sobre a militância na saúde mental. Ao final de cada trabalho, há interação com o público, um bate-papo com perguntas sobre a construção

²⁶ No FILTE – Festival Latino Americano de Teatro da Bahia – em setembro de 2018, no Teatro Martins Gonçalves, Escola de Teatro da UFBA.

das cenas, sobre o ato de estar em cena ou para troca de abraços, beijos e palavras de admiração pelo trabalho do grupo, num exercício coletivo de afetos, que tanto anima a todos e reforça o sentido de estar juntos e fazer arte. Esses momentos são marcados por choros de alegria e emoção. Da plateia ou do grupo. Uma energia de pura potência, porque faz com que todos comunguem pensamentos e sentimentos de realização, de um fazer a vida por outros modos de ser. Um (res)pirar de amor e respeito às diferenças.

No grupo, há quem tenha mais familiaridade com o microfone e traga para si a responsabilidade de falar sobre sua realidade e as políticas da saúde mental na cidade ou porque faz do teatro um entre tantos outros espaços de militância. Há aquele que puxa a roda de ciranda para o abraço coletivo num pequeno e breve “ritual dos afetos”, aquela que “passa o chapéu” para arrecadar cachê para o grupo, aquele mais provocador que fala de si e traz questões sobre família, medicalização, abuso e violência do sistema psiquiátrico. Em cena, comunicam a loucura em suas histórias de vida. Trazem a memória como metáfora da condição humana, representam seu tempo e mostram como a sociedade interage com a loucura, com o imaginário social cristalizado em gestos de preconceito, e com a doença mental, a medicalização dos corpos e institucionalização da vida.

Nos processos criativos da Cia Ueinz, Pelbart (2008) elabora dispositivos como disparadores das experiências cênicas, sem hierarquia. Assim, cenas surgem a partir de textos, imagens, sons, mitos (pessoais e oníricos), percursos físicos, criação de línguas, livre associação, colagem. Desse percurso criativo, é possível criar uma estrutura aberta e sempre em processo, provocando naqueles que assistem um olhar produtivo e subversivo para uma nova cena, permeada de inclusão, implosão e esgotamentos de realidade e ficção. Ao descrever o processo de criação do espetáculo “Viagem a Babel”, Pelbart (2000) aponta como as subjetividades são colocadas e trabalhadas em cena:

Nessa obra coletiva em que todo disparate ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido, uma singularidade a-significante pode tornar-se foco de subjetivação, faísca autopoiética. [...]. É uma produção, de obra, de subjetividade, de inconsciente, de rupturas e remanejamentos na trajetória de uma existência (p.105).

Ao analisar as peças da Cia Ueinz, Costa (2010) verifica como marca a fragmentação narrativa, com associação livre de ideias e afetos. Com os ritmos descompassados dos atores, os imprevistos de um roteiro prévio, quase sempre desnecessário. Tais aspectos distanciam os trabalhos da Ueinz de outros grupos profissionais. O que se vê são atores e atrizes que se expõem como pessoas e fazem com que a mímese e a estrutura composicional permaneçam

latentes, mostrando pessoas com suas fragilidades, fragmentações interiores, ansiedades e estado oscilante de humor. Ainda que de modo ténue, esboçam-se, nas peças, personagens e quadros ficcionais.

Atualmente a Cia conta com sete espetáculos²⁷ nos quais os temas abordados estão conectados com a questão da loucura, visando reivindicar outros movimentos de vida, distanciando-se de um discurso racional e explorando signos que demandam do público uma leitura mais “sentida” do que “entendida” (COHEN, 2003). Carvalhaes (2007) chama a atenção para a sutileza e explicitação do tema da loucura nas peças, um teatro que apresenta uma forma de resistência ao caráter uniformizador da “normalidade”, com outro modo de relacionar-se com a vida.

Para Penna²⁸: "Temos o que chamamos de atores-autores. Eles ficaram tanto tempo impossibilitados de se expressar, que, quando entram no palco, tudo já está pronto". O trabalho da Cia configura o “teatro do inconsciente” com quebra da narrativa linear, presença de improvisações e performances organizadas sem marcações e roteiro preciso. Para Salles (1998), o projeto poético vincula-se a seu criador também pelos princípios éticos, com seus valores e sua forma de representar o mundo. É a partir do contexto do artista que o processo se conecta e estabelece diálogo, nos aspectos histórico, social, cultural e científico, com marcas explícitas ou implícitas.

Para o Teatro de Dyonises, a criação dialoga com a Cenopoesia e o método SHABESS utilizados por Vitor Pordeus. Com isso, cada proposta de intervenção traz a poesia, o improviso cunhado pelo teatro de rua, com dança e canto, numa instauração de fluxos dramáticos construídos naquele momento com a plateia. Organizado como método SHABESS – Loucura sim, mas tem seu método - cada apresentação traz uma história, um mito a ser contado. Não há pessoas fixadas a personagens. Os personagens são tomados pelos atores durante a narração da história, trabalhando conteúdos arquetípicos, tendo por base a psicologia de Jung e os trabalhos de Nise da Silveira.

Em concordância com a Psiquiatria Transcultural, Pordeus toma como inspiração ideias da biologia, ecologia, desenvolvimento e evolução para desenvolver seus processos artísticos e, por conseguinte, para propor uma outra política pública de saúde mental. Em suas referências está o neurobiólogo chileno Humberto Maturana e o filósofo Baruch Spinoza. O primeiro é o

²⁷ “Viagem a Babel” (1997), “Dédalus” (1998), “Gothan SP” (2001), “Finnegans Ueinzz” (2008), “Ocupação Ueinzz” (2009), “Cais de Ovelhas” (2013), “Gravidade Zero” (2018).

²⁸ DÁVILA, Marcos. Ueinzz comemora cinco anos com "Gothan", Folha de S. Paulo, Ilustrada, 24/10/2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2410200122.htm>. Acesso em: 14 ago. 2018.

criador da ideia de autopoiese, que em síntese afirma que o sistema nervoso se autoregula. A todo momento, o sistema se movimenta adaptando-se e construindo uma performance. Dessa percepção se compreende a evolução por deriva humana. Com isso, surge um sistema autorreferencial, autoconstrutivo e *autopoiético*, de autopreservação e autocriação. A referência a Spinoza traz o amor como a emoção fundadora da nossa espécie, numa percepção ética do ser humano. Nise da Silveira tomou Spinoza como base para seus estudos sobre afeto e a ideia de imagens como conjuntos dos afetos e das emoções.

Para o trabalho desenvolvido por Pordeus, a autopoiese orienta a percepção da cura e se estabelece como um aspecto importante, ao contrário das demais experiências apresentadas aqui. A experiência artística de Pordeus (ou alucinação? - como julga o próprio médico e ator) nasce do capaz de encontrar caminhos de cura.

A escolha por técnicas e métodos definidos por um grupo de teatro tem relação direta com o tipo de arte cênica com a qual ele está comprometido e com a qual se sente contemplado. Esse pode ser considerado um exemplo ético do projeto poético do grupo. Gradativamente o projeto vai se mostrando, com princípios éticos e estéticos, que traçam a rota da prática artística do grupo. Portanto, princípios surgem para nortear e representar o momento singular que cada obra apresenta. Conforme Salles (1998), é quando a teoria se manifesta no conteúdo das ações do artista através de suas escolhas, seleções e combinações. No percurso criativo, cada momento de organização dos conteúdos define, ora de forma lenta e confusa, ora de forma clara e precisa, o projeto poético do artista e do grupo.

Em cada obra, cabe ao artista satisfazer um desejo – da ordem da necessidade – “cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra” (SALLES, 1998, p.30). O desejo tratado pela autora refere-se ao conhecimento de si, materializado num projeto poético. Conhecimento, invenção, afirmação e cuidado de si são dimensões diretamente relacionadas numa simbiose e como premissas implicadas no trabalho com artistas, que são usuários de serviços de saúde mental.

Matéria de Criação

Salles (1998) considera matéria tudo aquilo que o artista envolve na organização e concretização do seu trabalho, desde a sua escolha, a forma como manipula e interage até a transformação. Matéria pode ser, então, tudo o que está implicado no processo de criação e

contribuiu para dar estrutura, forma e consistência à obra. Para cada matéria mobilizada há que se considerar possibilidades e impossibilidades na produção da obra. Ostrower (1978) salienta a importância de se reconhecer capacidades e desafios apresentados pela matéria escolhida, pois a partir disso podem emergir novas ideias para a continuidade do trabalho, assim como ampliar e seguir para novas direções que inicialmente não haviam sido pensadas e percebidas. O trabalho com os limites da matéria acaba por exigir um tratamento aprofundado e específico de conhecimento, comportamento e disciplina, tornando-se, assim, um aspecto importante no processo de criação.

Nas experiências de teatro e performance com artistas usuários de serviços de saúde mental, há que se considerar duas matérias importantes e que são escolhidas de forma recorrente nos trabalhos apresentados: corpo e histórias de vida que emergem das propostas de criação como matéria-prima, orientando não apenas a obra, mas a trajetória de criações de um grupo. Ao tempo em que essas matérias repercutem nos processos de criação, há que se considerar como são trabalhadas para serem elaboradas e estar em cena. Ou melhor, como corpos, histórias e subjetividades se organizam e se sustentam cenicamente com pessoas e grupos artísticos com perfil específico.

Questões sociais que envolvem o chamado transtorno mental e, por conseguinte, o uso excessivo de medicações reordenam todo o modo de composição cênica. Como faces de uma mesma moeda, corpo e histórias de vida são forças catalisadoras que se impõem como matéria de criação e, por isso mesmo, exigem outras formas de fazer. Oscilando entre precariedade e potência, limitações e forças que impulsionam a criação, não são opostos, mas complementares e propõem, ampliam e reorientam novas práticas. O uso de textos, marcações de cenas, roteiros, instauração de dinâmica e ritmo de cenas, construção de personagens são revistos, ressignificados ou abandonados para dar ênfase a outras elaborações, na performance, na cena como um acontecimento ou no teatro como estado de jogo.

A vontade (e necessidade) de concretizar o processo criativo deve deflagrar alternativas que solucionem os limites impostos pela matéria. Ainda que nas experiências apresentadas os corpos estejam medicalizados, docilizados e as histórias de vidas marcadas por interrupções de fluxos vitais, desejos e sofrimentos, há possibilidades e forças produtivas de criação que podem instaurar a expressão e a comunicação daqueles e daquelas que se colocam em ação. Pordeus (2016) acredita que o teatro é uma excelente forma de se trabalhar o sujeito, como ator:

[...] quanto mais a pessoa consegue controle sobre si próprio, controle sobre seu discurso, controle sobre seu gesto, é capaz de colocar seus conteúdos pra

fora, os conteúdos dos seus personagens, os conteúdos das pessoas que estão trabalhando com você, menos medicação você vai precisar (ibid.).

Para Pelbart (2003), como estamos imersos num contexto no qual vidas são controladas de diferentes formas, em âmbito micro e macro social, para tal ação a reação também é posta em forma de resistência, sendo uma delas a de colocar em cena a vida desses sujeitos, submetidos à ordem do saber “psi” que, em nome da cura, medicaliza, interna, classifica com CID²⁹s e age, por vezes, com violências institucionalizadas. Cabe colocar em cena “a vida em estado de variação, modos “menores” de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ganham visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial” (ibid., p.150).

Em pesquisa realizada sobre a Cia Ueinz, Magela (2010) reitera a força e o sentido do material – as histórias de vida dos atores– para a criação ser também material de luta, como potência política. “Esta vida (cênica e não-cênica ao mesmo tempo), mesmo captada e capturada, é justamente o que pode e deve ser usado como material de criação para a luta” (ibid, p.74).

No caso do corpo, não se trata de matéria de criação que, com artistas e grupos “normais”, pode ser “moldado” e repercutido em movimentos, gestos, formas de andar, olhar, falar de acordo com a estética desejada. Com artistas e grupos compostos por sujeitos em tratamento de saúde mental, trata-se de desconstruir movimentos docilizados, encontrar meios para a reconexão de liberdade e para a autonomia dos corpos. E, por meio de determinadas técnicas, dar oportunidades para que corpos desejanter tracem suas visões e necessidades de mundo cenicamente.

No trabalho com o Teatro do Oprimido Pirei na Cenna, Boal (1996) acredita que seja necessário primeiro reconectar o ser humano em seu próprio corpo, despertando sentidos, por vezes engessados ou corrompidos por pela atrofia de viver em sociedade. “Os olhos imersos na rotina privam-se de olhar tudo o que podem, os ouvidos ouvem o superficial, o olfato se restringe a fortes odores e resta pouco para o tato que esquece as próprias roupas do corpo e as toma como pele” (BOAL, 1996, p.27). Em síntese, a experiência comunga com Deleuze (2002) em seu conceito de “encontros de corpos”, também relacionado ao conceito de afeto em Spinoza. Mais uma vez, a ideia de afeto prevalece, mostrando que é no encontro de pessoas e corpos que afetos são produzidos. E é a partir das experiências e da capacidade de afetar-se com emoções de

²⁹ Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (também conhecida como Classificação Internacional de Doenças – CID) é publicada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) e visa padronizar a codificação de doenças e problemas relacionados à saúde. A CID fornece códigos relativos à classificação de doenças e de grande variedade de sinais, sintomas, aspectos anormais, queixas, circunstâncias sociais e causas externas para ferimentos ou doenças. A cada estado de saúde é atribuída uma categoria à qual corresponde um código CID.

alegria ou tristeza que momentos de potência ou despotencialização repercutirão nas pessoas, em seus corpos.

Com isso, afetos são considerados devires que podem enfraquecer a capacidade e a potência das pessoas em agir. É quando a tristeza se torna motivo para a decomposição das relações ou os desencontros. Ou, ainda, podem fortalecer as pessoas e suas relações, a partir da capacidade de alegrar-se. O que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Nesse sentido, é preciso atentar tanto para as paixões quanto para as ações derivadas dessas (DELEUZE & PARNET, 1998).

Tempo e contexto de criação

Das experiências apresentadas, o tempo de criação pôde ser percebido como “estar à deriva”, com contratempos, descompassos, desconstrução de imaginários, exercício de afeto e estranhamentos sobre o fazer artístico e entre os membros do grupo. A maturação do trabalho repercutiu principalmente sobre a condução de métodos de criação que pudessem sustentar a cena, inspirados em obras (Shakespeare e Hamlet, James Joyce e Finnegans Wake, entre outros) e dramaturgias específicas ou (bri)colagens que representassem o trajeto percorrido.

Salles (1998) desenvolve a tese de que o estudo do processo de criação é um estudo do tempo, do tempo da criação. Pouco a pouco, a maturação da ideia-obra se concretiza e o tempo demarca a complexidade e a síntese do próprio processo. O tempo da criação pode ser o mesmo que o tempo de configuração do projeto, considerando ainda a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu trabalho. Tempo daquele que conduz o processo criativo e conhece cada sujeito envolvido, tempo desse conhecer aquele que conduz o processo e juntos constroem um trajeto que satisfaça a todos. Tempo impulsionado por cada sujeito envolvido, capaz de gerar um tempo coletivo, tempo do grupo compreender propostas, desejos, limitações e possibilidades no fazer criativo.

Não se trata de expressar um universo interior já existente (uma cena interior, um lugar nesta cena), mas sobretudo de criar um estado, um gesto, um trajeto, um rastro, uma cintilância, uma atmosfera, e nessas passagens (des)encadeadas ir produzindo novas dilatações, novas contrações, de tempo, de espaço, de corporeidade, de afeto, de percepção, de vidência, um pluriverso à imagem e semelhança desses deslocamentos (PELBART, 2000, p.107).

Foi possível verificar que o tempo de criação também está relacionado à duração das experiências criativas. Ou seja, o tempo de um projeto agregado a uma instituição como CAPS ou hospital psiquiátrico. Poucas experiências persistem, porque tornaram-se independentes e não contam com um vínculo institucional. Já atores e atrizes dos grupos permanecem com seus

tratamentos em CAPS ou hospital psiquiátrico e fazem do trabalho artístico um espaço profissional, de geração de renda e, por que não?, de terapia, uma vez que o grupo é percebido como lugar de fortalecimento de vínculos, de abertura para a vida.

O tempo de criação está implicado com sustentabilidade, um viés importante a se considerar nesse contexto de grupos de teatro, sobretudo aqueles que têm como atores e atrizes sujeitos usuários de saúde mental, com limitações sociais as mais diversas. Um dos critérios para considerar os grupos como exemplares é sua permanência no tempo. Hotel da Loucura, Cia Ueinzz e Os Insênicos são grupos que continuam na ativa. Já o grupo Pirei na Cenna, vinculado ao Centro de Teatro do Oprimido, foi desmobilizado. Contudo, as técnicas do TO, repercutidas por meio de políticas públicas em alguns estados brasileiros ou mesmo disseminadas pela capacidade de visibilidade e potência que o trabalho de Boal tomou (não somente na saúde mental), permanecem como referência para experiências teatrais em CAPS. Tais iniciativas podem, como consequência, provocar a formação de novos grupos, cabendo ao tempo e ao contexto favorecer ou não sua permanência. A análise do percurso desses quatro grupos mostrou que a existência e permanência das experiências artísticas depende, entre tantos fatores, da consciência dos idealizadores do seu papel político e estético, frente à escassez de recursos e de infraestrutura para manter um grupo, por meio de projetos submetidos a editais, mesmo que venham de iniciativa independente.

As apresentações teatrais de Os Insênicos, por meio de convites para eventos em universidades da cidade de Salvador, além de ser “indicador” de reconhecimento e visibilidade, é uma forma de sustentabilidade do trabalho artístico, muito mais pelo seu caráter de dinamização nos encontros semanais do que pelo recurso financeiro aportado. “O que o grupo faz depois que acaba uma temporada?”, perguntei a um ator do grupo e ele me respondeu: “você vai ver, se demorar muito para outra temporada ou novo espetáculo a gente começa a ficar inquieto”. Como manter o sentido de estar em grupo para fazer teatro? Na convivência com Os Insênicos, entendi que a sustentabilidade tem sua justificativa primeira na força agregadora que o afeto promove e na potência do convívio para produzir arte.

Lembro, numa carona após a apresentação do espetáculo “Quem está aí?” dos Insênicos, que a psicóloga do Hospital Juliano Moreira (Salvador-Ba) me disse sobre a importância da manutenção dos grupos Bando Flores da Massa³⁰ e Os Insênicos. Para ela, estar na ativa mantém a rede de cuidado, o acolhimento e a “cabeça ativa”. A sustentabilidade do grupo

³⁰ Grupo musical do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira que participa de “Quem está aí?”.

também é garantida com a venda de produtos e divulgação dos espetáculos, intercâmbios com outros grupos artísticos e da saúde mental (economia solidária) da capital, do interior da Bahia e outros estados.

Portanto, ao falar de grupos que perduram, como os Insênicos, com dez anos em atividade, é preciso ampliar o olhar sobre o processo de criação e todo o tempo de trabalho artístico, pois se trata de reconhecer fios condutores dessa persistência. A resistência do grupo não é apenas no sentido político e artístico, mas transcende para manter-se em comunhão, isto é, identificação e sintonia, com outros grupos e pessoas que vivenciam processos de estigmatização e apagamento e se descortinam em oportunidades de ser e estar em diferentes espaços, para e com diferentes pessoas.

Do trabalho com Os Insênicos, por exemplo, surgiram oportunidades de militância no campo da saúde mental, tanto para a diretora como para os atores e atrizes do grupo, como o Projeto Gerar³¹, o Papo de Mulher³² e o Bazar das Loucas³³. Outras responsabilidades convocam o grupo a estar implicado na causa da saúde mental, seja para debater como militantes e usuários dos serviços, seja para apresentar cena ou espetáculo como ator e atriz que dedicam sua arte à vida. Todas as experiências mencionadas têm em comum a característica de fazer do teatro e da performance processos indissociáveis da vida, um ritual de afirmação das diferenças e do viver no coletivo em todas as suas potencialidades. “O verdadeiro Work in Progress precisa conectar a vida à cena, e estas conexões tornam-se complexas à medida que o trabalho criativo dá forma à energia do coletivo” (PELBART, 2008, p.97).

O tempo de criação se instaura e faz conexão com o propósito de Artaud (1999), inspirado no teatro oriental, de uma temporalidade presente num tempo ritual e mítico. Artaud resgata a ideia de teatro como atividade de purificação, prática de cura alcançada através de um árduo processo de iniciação, em que a separação entre corpo e mente pode ser finalmente abandonada. Para o poeta, o teatro deveria ser uma oportunidade para o ser humano ter uma visão de mundo renovada e plural, de modo que essa visão fosse capaz de recriá-lo. Suas ideias insistem na necessidade de reaproximação entre teatro e rituais, dando relevância ao caráter mágico e religioso que deveria ser reapropriado pelas artes cênicas. “No ponto de desgaste a que chegou

³¹ Mantido pelo Instituto de Saúde Coletiva da UFBA, voltado para a geração de renda desses sujeitos, pelo viés da economia solidária.

³² Voltado para a promoção de debates sobre o lugar e papel da mulher na saúde mental.

³³ Estratégia de geração de renda para algumas atrizes do grupo.

nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de tudo de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 1999, p.95).

Seguindo o caminho aberto pelos estudos de Artaud, o tempo de criação do teatro e da performance pode ser compreendido como uma potencialidade de reorganização da existência humana. Nesse sentido, o espaço-tempo-ritual para Schechner (2012) é percebido quando adentramos num “espaço sagrado”, como ensaios ou oficinas de teatro, e deixamos a vida diária para trás, transportando-nos para um espaço mental e emocionalmente diferente. Pequenas ações e gestos realizados ao entrar nesses espaços, considerados como espaço-ritual, como tirar os sapatos, limpar o lugar ou retirar as cadeiras, ajudam a criar um sentimento de *communitas* mesmo antes de começar os trabalhos. Schechner (2012) apresenta o termo *Communitas*³⁴ definido por Victor Turner como um sentimento de solidariedade de grupo gerado durante o ritual; é a experiência de camaradagem ritual. É a *communitas* espontânea que gera um diálogo íntimo com os outros e as diferenças sociais e pessoais são minimizadas em prol de uma liberação das pressões da vida ordinária, o que Turner também definirá como “antiestrutura”.

A ideia de antiestrutura é traçada por Schechner com uma íntima relação entre Performance, Jogo e Ritual. Segundo ele, “uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação” (SCHECHNER, 2012, p.49). O jogo abre caminho para experiências temporárias que conduzem a situações de risco, a tabus e a excessos. Ele explica:

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma ‘segunda realidade’, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente (SCHECHNER, 2012, p.50).

Nesse contexto de “segunda realidade”, um sentimento de comunhão desempenha uma função de “solidariedade social”³⁵ que emerge e é fortalecido a cada ciclo de criação daqueles grupos que estão na ativa há mais tempo. Sobre isso, Pelbart diz:

[...] é preciso dizer o quão valiosa é a ritualização inclusiva dessas lógicas singulares, dos ritmos emergentes e insurgentes, dos universos insólitos, das rupturas de comunicação, o quanto a ritualização e coreografização disso tudo pode dar visibilidade ao mais impalpável e legitimidade àquilo que o senso

³⁴ Turner diferencia *communitas* normativa e espontânea. A primeira é imposta e ordenada, por exemplo, uma eucaristia na Igreja Católica; já a segunda é quase o oposto e acontece quando um grupo se sente em sintonia, a exemplo de uma equipe esportiva num jogo.

³⁵ Cunhado por Durkheim (1858-1917) ao tratar dos rituais como ações e performances que estabelecem padrões de comportamentos e textos (SCHECHNER, 2012).

comum social despreza, teme ou abomina, e assim inverte-se o jogo das exclusões sociais e sua crueldade (PELBART, 2008, p.34).

O ritual proporciona a conexão da pessoa com um estado coletivo sensível em um tempo e ritmo outro que lhe permite partilhar limitações, tensões e necessidades de criação. Desse contexto, dou relevo ao aspecto da grupalidade, encarado como formação de pequenas comunidades, mesmo internamente ao grupo, permeadas de solidariedade, intimidades, amizades e afetos.

Criação em grupo

Em sua análise sobre a morfologia da criação, Salles (1998) ressalta a importância do caráter coletivo das manifestações artísticas, afirmando ser esse aspecto uma parte integrante da sua materialidade.

Em cada grupo, papéis foram desempenhados numa grande diversidade de trajetórias, desafios e descobertas. Redes criadoras densas e complexas foram sendo produzidas. Tudo o que foi produzido e descrito mostra que a interação não é fácil, sendo permeada por lacunas de compreensão e comunicação internas a serem preenchidas no coletivo. Os grupos se organizam basicamente com composição “mista”, de usuários de serviços de saúde mental, estudantes, profissionais, familiares, ou seja, pessoas com e sem diagnóstico de transtorno mental.

Percebi que nesses grupos mistos é feito um trabalho para que a diferença – de ritmos, tempos e colocações em cena – seja valorizada e acolhida em prol de um coletivo autônomo e coeso em cena. Durante os processos criativos, encenadores/as perceberam que a potência e beleza do trabalho artístico extrai sua força poética dessa diferença tornada consciente e ativa. Ao compreender isso, focaram a atenção na unidade do grupo, usando contratempos rítmicos como base para a sintonia da cena. Para tanto, é necessário um trabalho atento, de escuta e diálogo para o acolhimento e apoio no impulso criador de cada ator e atriz, em conformidade com suas singularidades.

No convívio com os Insênicos, ainda que eu o considere um grupo misto, pois em sua trajetória estudantes de artes e psicologia tenham participado, há um entendimento coletivo de que cabe exclusivamente ao grupo a responsabilidade na realização das cenas durante as apresentações, quando em temporada ou nas apresentações de cenas em eventos aos quais são convidados. Assim, mesmo que nos encontros semanais estejamos todos juntos participando de exercícios e improvisações e do momento de organização dos roteiros das cenas, cabe aos “não usuários”

o apoio para as apresentações, na parte musical, com uma trilha sonora, como facilitação na entrada e saída de objetos e figurinos em cena, ou na produção.

A decisão de estar em cena somente atores e atrizes-usuários é uma escolha política do grupo e justifica-se pela importância de mostrar que o lugar da cena e de fala, em público, deve ser ocupado e apropriado por eles e elas. Portanto, ao seu modo, respeitando seus tempos, compreensões e focos de interesse, cada ator e atriz se responsabiliza por si, pelo outro, dá conta do seu recado e se constrói na cena.

De uma forma ou outra, em todas as experiências verifiquei relatos de afeto como uma espécie de força motriz de cada grupo. Como se a “solidariedade social” fosse fortalecida, a cada encontro, ensaio, apresentação artística, instaurando uma sintonia única e própria de cada grupo. Nas histórias de todos esses grupos artísticos, a primeira apresentação em público foi suficiente para firmar o interesse em continuar o trabalho, diante da força e significação de estar em cena. “[...] a primeira apresentação de Ueinz – uma viagem a Babel, no Tucarena, deu-se para um público de mais de 350 espectadores. E o que no início parecia uma experiência bem-sucedida logo tornou-se o embrião de uma companhia teatral” (PELBART, 2008, p.41).

A decisão de manter um grupo artístico com processos de criação e apresentações de teatro e/ou performance e a construção e manutenção de “experiências de camaradagem ritual” – *communitas* – nutrem sentimentos de solidariedade, amizade, intimidade e partilha poética. Porém, nem sempre há convivência pacífica e sem divergências. A política da amizade e do afeto se caracteriza como práticas de resistência ao criar espaços/tempos sagrados, nos quais cada encontro é um ritual e todos são tratados igualmente – ainda que não se esperem respostas uniformizantes. Em um grupo há o obeso que se movimenta e se comunica de forma mais lenta, o outro, mais agitado, não consegue permanecer sentado e fala de forma verborrágica, aquela mais desritmada pelo excesso de medicalização, mas todos igualmente no compromisso de organizar o ambiente da sala de ensaio, dispostos a aquecer e colaborar no processo criativo com improvisações e proposições sobre questões e temas. Dos encontros-rituais, criam-se espaços cênicos como linhas de fuga, antiestructuras de liberação das pressões da vida, e que permitem devires de criação com possibilidades de mostrar modos de ser, conhecer e subjetivar.

Assim como os trabalhos podem ser práticas de resistência e “máquinas de guerra” que se colocam como contraponto e rotas de fuga à imposição da normatização da vida e de identidades, cabe compreender o estar em grupo, através de encontros regulares de criação, como rituais-performances liminares. Schechner (2012) aborda esse lugar como iniciação de

novos poderes. Para ele, a comparação se dá com os rituais de passagem, sendo a fase liminar³⁶ o período de tempo em que uma pessoa está num “entre lugar” que inaugura novas possibilidades de situação, categoria social e identidade pessoal.

A fase liminar provoca certa vulnerabilidade e abertura às mudanças, num despojamento de identidade e lugar social e, por conseguinte, de poder, adentrando num tempo-espaco que é o “entre” para, num segundo estágio, apropriar-se de novas identificações e poderes, numa transformação que entoa realidades, tanto pessoais como coletivas. Para compreender tal transformação de realidades pessoais e coletivas num espaco-tempo de criação, configurado em grupos heterogêneos de atores-atrizes-performers, usuários de saúde mental, abordarei de forma mais específica modos de criação da cena que, nesse contexto, são organizados pela perspectiva da atuação e da apresentação, opondo-se à ideia de representação.

Modos de criação da cena: atuação x representação

Artaud buscou durante sua vida, mesmo em meio ao enclausuramento manicomial, uso compulsório de camisa de força e eletrochoques, resistir por meio da arte, tendo o teatro, o autorretrato e a escrita de composição de suas ideias como principais meios de afirmação de suas criações, força vital, que o transcendia para fora da lógica manicomial. Através de cartas, escritas ao longo do seu internamento nos manicômios franceses entre 1937 e 1946, buscou encontrar uma forma de traduzir o que é da ordem da liberdade de uma nova linguagem. Linguagem que, no campo do teatro, abrisse espaco a uma poética que o aproximasse da vida, libertando corpo e linguagem das imposições às quais o teatro ocidental havia sido condicionado. Seu Teatro da Crueldade encontra, no desejo de produção de outros discursos e hierarquias de relação (corpo, gesto, movimento, palavra, ator) para a criação da cena e na valorização dos fluxos da vida, suas maiores potências.

A nova palavra da cena está precisamente nesse lugar do desejo de apresentação como um movimento contínuo de energias vitais indo de encontro à dinâmica de representação. Isto pode se dar por meio da emancipação da cena, com o ator ou atriz não mais representando um personagem, mas trazendo um novo estatuto aos demais elementos da cena, cujos novos sentidos estariam para além do *logos* pré-fabricado do texto. O teatro de Artaud reivindica a quebra do poder absoluto do dramaturgo que, por tal condição, coloca-se totalitário na cena,

³⁶ Sobre rituais de passagem, Schechner (2012) cita Van Gennep que pensou em três fases: pré-liminar, liminar e pós-liminar.

apagando ou diminuindo possibilidades de criação simbólica da própria cena pelo sufocamento de seus demais enunciadores, estando, assim, o teatro morto pela palavra.

Havia combate e resistência à palavra e à representação, por parte de Artaud, se construído pelo dramaturgo, como reprodução da linguagem da cena. Sua busca por um discurso da cena vinha da substituição da palavra do autor pela palavra do próprio espetáculo que, ao construir a si mesmo de forma orgânica, alcançava um nível mais amplo e mais complexo que o estruturado pelas indicações do autor. Esse discurso do espetáculo traz o ator ou a atriz com seu corpo e movimentos de energia em dimensões de potência original, pré-simbólica – numa referência de Artaud ao Teatro Balinês – por isso, o Teatro da Crueldade não se enuncia como representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável, sendo o corpo um território de exaltação e manifestação dessa nova cena. Assim, a palavra de Artaud já não é mais a palavra fechada do autor, mas a palavra desejosa pela experiência do corpo. Ela não se esgota no sentido, não está saturada de significação, mas busca precisamente as fronteiras entre sentido e experiência.

Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. Será necessário encontrar um meio de escrever, como nas pautas musicais, com uma linguagem cifrada de um novo gênero, tudo aquilo que foi composto (ARTAUD, 2006, p.80).

Há, em Artaud, a busca pelo sentido original, a “boa inspiração”, que “é o sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto” (DERRIDA, 1995, p.121), isto é, algo que restabelece o “eu” em relação consigo e, assim, restitui sua própria palavra, no qual a voz interior não tem sua origem no pensamento, mas no corpo – o que supõe um ideal de presença sob a forma de fundamento e “dignidade”. Para ele, a carne é sinônimo de existência: “sou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer-lhe retomar o seu lugar” (ibid, p.123). Portanto, o desejo de restituição do ser entra em jogo com uma nova experiência de ação-pensamento. Sua poética da crueldade mostra a abertura para uma nova cena e a instauração de outras formas narrativas com tudo o que cabe em intensidades, vestígios e agenciamentos de corpos, sons, silêncios, palavras, gestos... tudo pode ser considerado elemento de construção e leitura para o sujeito e o grupo que compõe a enunciação, performance.

Para a diretora dos Insênicos a construção das cenas e a organização das atrizes e atores do grupo durante as apresentações nos ensaios ou espetáculos mostram como “no processo coletivo de criação, todos são autores das obras, implicados com suas histórias pessoais na construção

da dramaturgia” (BERENSTEIN, 2019, p. 56). E, vai além, ao afirmar que existe uma representação em cena, porém não é aquela ficcional, ilusória, de “fazer de conta” ou interpretar um personagem ou história fictícia, ao contrário: “Os "loucos do teatro” faziam justamente como o enunciado: representavam a si mesmos, em ações ordinárias, revelando ao público a linha tênue que separa a “normalidade” da loucura” (ibid, p. 58-59, grifo meu).

Caso emblemático é a história que a própria diretora costuma contar sobre a atriz Sônia quando a caminho do ensaio, na Casa do Benin. Naquele dia, Sônia ao se sentir perturbada por vozes e acreditar que estava sendo perseguida chegou a ter um pequeno surto. Uma vez socorrida por guardas municipais, pediu para que a levassem ao local onde o grupo estava fazendo o ensaio, pois teve medo que a levassem ao hospital psiquiátrico. Ao chegar amparada, a diretora a acolheu e pediu que Sônia ficasse sentada apenas se recuperando do ocorrido. No decorrer do ensaio, Renata propôs uma improvisação e para surpresa de todos Sônia pediu para criar a sua cena, uma cena de internação feita de forma intensa até cair ao chão e ficar imóvel. Assustados, todos foram em sua direção para ver o que havia acontecido. Ela prontamente se levantou sorrindo e perguntou se haviam gostado da sua cena. A diretora sintetiza:

Naquele dia, saímos todos de lá nos questionando o que tinha acontecido. A própria Sônia se mostrava curiosa com sua transformação. Já não ouvia vozes e estava muito tranquila e consciente, enquanto eu a levava para sua casa. Contou que a cena tinha sido inspirada em suas próprias experiências de internação, que ela tinha vivido tudo que tinha representado. [...] Mais do que um momento de catarse, como poder-se-ia pensar, trata-se de um momento de elaboração, de escolhas, motivado pelo afeto, construído com o grupo e pelo desejo de participar e atuar. [...] A necessidade criadora se colocava como ordenadora não só da produção artística como da produção de vida, ordenando os fenômenos e dando sentido às suas formas (BEREINSTEN, p. 53-54).

No caso da Cia Ueinz, entre os vários trabalhos realizados, a relação do tempo-espaço ficcional, da representação, se contrapõe à situação do tempo-espaço real, base da performance e que orienta a poética do grupo. Dessa forma, o ator da Cia. Ueinz pode ser considerado um performer, pois seu desenvolvimento se dá na atuação em cena e não na representação da cena. De acordo com Carvalhaes (2007), os processos performáticos da Cia. Ueinz se parecem “com narrativas mitopoéticas e contextos ambíguos causados pelo caráter metamórfico das personas, o teatro da Cia. Ueinz se aproxima de Artaud. [...] está no tempo mítico, no tempo do ritual” (ibid., p.25). Cohen (2013, p.58), idealizador do grupo, afirma:

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improviso, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões *happening* e performance. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam.

A *collage* faz parte do processo de criação do grupo. Com a *collage* é possível deslocar um objeto de seu contexto original e inseri-lo em contexto distinto, de modo a travar relações com conteúdos novos, além de estabelecer a livre associação de ideias e produzir um distanciamento para quem assiste, permitindo diferentes leituras e interpretações para os mesmos acontecimentos.

Conforme Salles (1998), para aqueles que criam há sentimentos que exigem expressões específicas. São sensações de algo indefinido, como a busca por uma concepção que responda ao ato criativo, “uma necessidade de expressão em que falha algo na vida” (ibid, p.53). Dessa necessidade, se fará uso de recursos criativos que se conectam com a técnica, sendo definida a opção do procedimento técnico conforme as preferências daquele ou daquela que cria.

É possível verificar nos grupos artísticos aqui apresentados necessidades de expressão que não respondem unicamente e por inteiro a demandas daqueles que criam, nesse caso, ao contexto de criação dos grupos com atores-performes com transtornos mentais. Os relatos das experiências artísticas mostram a importância de reconhecer e tomar como chave do processo de criação – princípio *autopoiético* – o que à primeira vista chama a atenção: mãos trêmulas, falas como ruídos, diálogos sem nexos, frases demasiadamente repetitivas, corpos (des)ritmados, (des)controlados, olhares fixos, olhares vazios e outros tantos gestos e movimentos próprios de pessoas que foram confinadas e/ou tomam medicação psiquiátrica.

É justamente “a voz ordinária que no Hospital se desprezava porque sequer era ouvida, encontrava aí, no espaço do teatro, uma reverberação extraordinária, uma eficácia mágico-poética” (PELBART, 2008, p 22). E quando trabalhada para a cena, essa mesma voz afirma que é na arte contemporânea que se sustenta o acontecimento – e não a representação – traçado num tempo cênico específico, altamente imprevisível e espontâneo. O trabalho com atrizes e atores que são usuários da saúde mental necessariamente deve manejar acontecimentos que são da ordem do transtorno e/ou da medicação e precisam ser respeitados e valorizados como produção cênica. Há, ainda, estados de ânimo alterados, indisposição, recolhimento, silêncio, distanciamento, tristeza, que podem dificultar a criação. Nesse sentido, seja pelo estado decorrente do transtorno ou interferência medicamentosa, seja pelo estado de ânimo – neste caso, comum a qualquer pessoa – quem facilita o grupo e o processo aprende a lidar com cada presença e participação do ator e da atriz, num engendrar e suscitar de sensibilidades à primeira vista frágeis, mas sempre geradoras de sentidos.

Quem se engaja a desenvolver artes cênicas com sujeitos usuários de saúde mental percebe que o tempo de maturação do olhar e a beleza e potência do trabalho dependem da precariedade dos

seus modos de criação e de existir. Beleza e potência que não precisam ser estetizadas e apoiadas em aparatos técnicos. Esses devem servir à cena, em função do ator-performer que, a seu modo e no seu tempo, faz da cena um acontecimento. A potência nasce na precariedade.

E nasce também no coletivo.

O grupo Pirei na Cenna trabalhava com a metodologia do Teatro do Oprimido em seus processos criativos e, nas apresentações, utilizava o Teatro-Fórum como recurso para envolver a plateia. Quem assistia era convidado a ocupar o lugar de protagonista e apresentava cenicamente uma alternativa para tirar o oprimido da situação em que se encontrava. No TO, com a produção cênica realizada primeiro entre os integrantes e posteriormente com a plateia é possível estabelecer uma mediação com o outro num exercício de experimentação, de superação de problemas e reconhecimento das diferenças. Como diz Boal sobre a metodologia, o propósito está não apenas em mostrar a realidade conhecida e, muitas vezes, imposta, mas transcender e tomar consciência sobre como pode vir a ser. “Para isto, vivemos: para vir a ser, não para termos sido!” (BOAL, 2009, p.133).

De acordo com as experiências apresentadas, o modo de criação das cenas ancora-se numa linguagem híbrida, de diferentes modos artísticos integrados numa sobreposição de tempos cênicos e intencionalidades, dimensionados ora por um “estado de jogo”, “estado brincante”, improvisação, acontecimento, ora pela produção de pequenas estratégias de revolução coletiva com a plateia, desconstrução da cena, porque é a própria vida em produção, no seu limiar, pela via do *work in progress*. Os processos criativos se caracterizam pela incerteza e pelo despojamento de métodos adestradores, são buscas por rotas, mapas, significações, corporeidades, rizomas, fronteiras, autogestão e autopoiese. Para cada grupo artístico e cada processo criativo, uma nova história coletiva é vivida e dela, sentidos – poeticidades – são produzidos para responder às necessidades de suas realidades transfiguradas em cenas, materializadas e percebidas como acontecimentos.

Lugar e papel do encenador/a

Para finalizar a análise sobre a morfologia da criação, abordo o lugar e papel do/a encenador/a, pessoa que pelo tempo acumulado de trabalho artístico também pode ser considerada facilitadora do processo criativo, mediadora de conflitos, cuidadora e outras tantas funções necessárias para produzir os espetáculos, comunicar os projetos, mobilizar plateia, organizar

estratégias de sustentabilidade desses grupos, e, principalmente desempenhar sua principal função de encenadora-orquestradora da polifonia cênica.

Antes, porém, há que se reconhecer que o imaginário social da loucura permanece vinculado a ideias como insensatez, incapacidade ou, ao invés, como genialidade criativa, como já chamava a atenção Amarante (2012). Assim, todos esses/as encenadores/as de experiências artísticas iniciam os trabalhos compreendendo a necessidade de ajustes metodológicos, temporais e de comunicação, no decorrer, e não antes, dos processos criativos. É somente no encontro, no diálogo, no acolhimento e na troca que a produção de conhecimento e a encenação se constroem, ao tempo em uma série de desconstruções daquele imaginário inicial prossegue. É no ato criador, através de um processo de experimentação no tempo, que a apreensão de conhecimento é feita de forma permanente (SALLES, 1998). Cabe ao/à encenador/a “olhar de fora” do plano da criação e da organização do trajeto criativo que culminará em espetáculos e performances.

Do/a encenador/a se espera o papel de orquestrador/a dos fluxos e influxos criativos do grupo. Sua medida de criação opera com os demais membros. Porém, nesse fazer coletivo, há que se reconhecer uma autoridade – não hierárquica, mas de responsabilidades – e uma autoria que transversalizará a experiência, salientando os marcos mais significativos, como em partituras, que progressivamente se tornarão suporte para o resultado cênico.

Chama a atenção que em nenhuma das experiências houve interesse por diagnósticos utilizados pela clínica psiquiátrica para internamentos ou tratamento ambulatorial nos CAPS e com os quais artistas dos grupos eram etiquetados. Para aquele ou aquela que facilita e conduz, o foco está na matéria de criação, ou seja, saber como trabalhar com essas histórias de vida e esses corpos.

Nos processos criativos, percebi movimentos de uma figura que muito mais facilita, sugere, propõe e joga com o grupo, do que dirige e impõe suas ideias. Sua função é estimular, com dinâmicas, exercícios, jogos e outros aparatos criativos, conexões e elaborações imagéticas e discursivas. É, de forma ética, promover autonomia, produzir modos de subjetivação e facilitar a integração social por meio do teatro e da instauração de um ambiente livre e seguro o suficiente para que todos possam se “colocar à prova” e experimentar, o que, de certo modo, também é cuidar.

Esse “colocar-se à prova” é também para os/as encenadores/as, uma vez que atentos ao processo criativo de modo a fazer o trabalho acontecer, mas que no processo também demandam

cuidados para si, afinal, quem cuida de quem cuida? Ou seja, esses sujeitos performam nas salas de ensaio, nas coxias e nos bastidores ao desempenhar papéis percebidos por todos, mas, por vezes, escamoteados e emergidos no apagar das luzes, como revela Berenstein sobre si mesma em terceira pessoa (2019, p. 105):

A diretora de ‘Os Insênicos’, Renata Berenstein, performa seu controle, equilíbrio e autoridade perante o encontro com o grupo, mas é nos bastidores, no espaço não visto por eles, que expresse o meu sofrimento psíquico. O choro no desespero do caos criativo, sem saber se o espetáculo funcionará ou não, o envolvimento emocional nos momentos de crise, a sensação de impotência diante de um contexto social fragilizado, o descontrole sobre o grupo, conjugados ainda com as experiências de dor inerentes à minha história de vida pessoal, eclodem fora do encontro, mas me colocam todo o tempo em reflexão sobre a prática.

Tal depoimento mostra que, no processo com o grupo, ser responsável pela encenação significa mobilizar uma série de outras competências que permeiam a ordem da criação e dos cuidados com os outros e consigo. É tomar conhecimento e acolher as histórias de vida dos participantes para um melhor convívio em grupo, é estar aberto às singularidades e diferentes ordens de demandas que permeiam a subjetividade para dialogar com tais aspectos na construção e sustentação da cena. É saber adaptar e flexibilizar o trabalho de preparação dos atores e atrizes ou na construção dos espetáculos, porém sem afrouxar a dinâmica de transformar o lugar artístico no padrão socialmente compartilhado da loucura. É saber construir de forma simbólica e poética, sem perder de vista a amorosidade e rigor do trabalho cênico com todos os envolvidos.

Magela (2014) ao analisar o trabalho da Cia Ueinzz apresenta o depoimento do diretor de *Finnegans Ueinzz* que fala sobre atenção, amor e comprometimento ao trabalhar num contexto e com pessoas cuja precariedade tem valor positivo:

Eu estou interessado na precariedade – e eu amo a palavra precariedade – porque a lógica da precariedade é a preciosidade, a fragilidade, a atenção que você tem que ter nas coisas, não somente nos eventos físicos ou psicológicos, mas uma atenção no amor, atenção a seu próprio comprometimento, atenção às suas próprias consequências (MAGELA, 2014, p.98-9).

De modo geral, o/a encenador/a produz ações junto ao grupo, repercutindo em novas proposições e percepções sobre as limitações. No fazer cotidiano, extraído da convivência criativa, é possível extrair significados e sentidos das poéticas. É possível propor uma rota de criação que valoriza o elemento surpresa no processo e permite conectar as pessoas num projeto poético coletivo. O/A encenador/a sabe que o percurso criativo traz mais perguntas do que respostas e aceita o que vem do grupo, respeitando incongruências e incoerências, valorizando a precariedade. Ele ou ela saberá transformar tais características que, inerentes a qualquer

sujeito e grupo, trazem (des)medidas de singularidades, em suas formas e tempos de interação, comunicação e criação no coletivo.

Da singularidade que emerge na criação coletiva nesses grupos, tem sido papel do/a encenador/a compreender como trabalhar artisticamente com o “capital” cultural do grupo. Assim, os princípios de criação podem surgir, por meio de formas, gestos e falas recorrentes ou, mesmo, de estranhamentos e problemas decorrentes da rotina de trabalho, bem como de questões poéticas e estéticas ou do estado de saúde de cada um/a.

Intencionalidades dos encenadores em ambiente independente mostram-se mais ousadas no sentido poético e estético, principalmente na construção de imagens e narrativas, do que em trabalhos vinculados a instituições de cuidado. Por exemplo, Vitor Pordeus, no ciclo que encerrou a experiência do Hotel da Loucura, instaurou um trabalho que critica de forma intensa as políticas públicas de saúde mental do município: “O Hotel da Loucura resiste, agora, na comunidade” (PORDEUS³⁷, 2018). O exemplo mostra que, além de tudo já dito sobre o papel e função do/a encenador/a, o sentido maior de coordenar uma experiência artística está em manter-se atento aos embates biopolíticos e valendo-se da biopotência, ao afirmar a potência *autopoética* desses sujeitos, artistas e usuários do sistema de saúde mental.

PARA CONCLUIR

Discutir a morfologia da criação possibilitou compreender como o ato criador nos leva “à constatação de que uma possível morfologia do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose” (SALLES, 1998, p.160). Esses processos criativos apresentaram como recorrências:

- 1) relatos de desconstrução de conceitos, atitudes e de olhares prontos sobre o fazer teatral com atores e atrizes, usuários do sistema de saúde mental;
- 2) “deriva” e “mudanças de rota” como parte da matéria-prima, sendo os jogos e exercícios inspiração ao trabalho, pois serão necessários novos direcionamentos, para enxergar a vida e tornar vivo o trabalho, mesmo quando nada parece dar certo;

³⁷ *Discurso visual arte e saúde mental por Vitor Pordeus - 2018.* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I0zB2HRYIn4>. Acesso em: 3 jan. 2020.

3) poéticas de criação contínua, do mínimo gesto – ainda que descompassado, engessado ou inconcluso – que pode ser o máximo da comunicação, e, do jeito que forem colocadas em cena, fazem parte da condição humana e afirmação da vida;

4) mistura de desestabilização e desprendimento de expectativas por parte de quem conduz o trabalho artístico, pois tais práticas provocam os sentidos, e quem conduz deve “estar à prova” no processo, sem perder de vista aquilo que ator/atriz-performer ou grupo é capaz de elaborar e não o que ele ou ela quer que seja realizado.

5) os sujeitos se consideram e desejam ser considerados artistas, ter visibilidade sobre suas produções artísticas e reconhecimento sobre seus modos de criação.

Os grupos e experiências artísticas que persistem – Os Insênicos, Ueinzz e Hotel da Loucura – não estão em ambiente institucionalizado e são sustentáveis na medida em que engendram outros saberes e compromissos para além dos artísticos como: mobilização de recursos, articulação social, formação de plateia, produção cultural, engajamento político. Esses grupos vão exercitando suas formas de sustentabilidade, e assim o teatro se faz presente em diferentes espaços e contextos da saúde mental no Brasil, provocando naqueles que se aventuram na jornada da criação artística, a produção e partilha de novos códigos e linguagens para a cena. Um esforço em fazer-experimentar-pesquisar que se coloca no plano do novo – diferente da novidade – porque se faz na integração de campos de saberes que se buscam, se desejam e se afinam para instaurar práticas capazes de fortalecer subjetividades, organizar discursos e ideias daqueles e daquelas que, por algum motivo, desejam encenar suas histórias de vida e até delírios e alucinações, para dar estrutura e sentido a suas vidas.

O que emerge das experiências é o desejo por parte de quem conduz os trabalhos e os grupos de organizar o “caos” da subjetividade, dar sentido ao processo. Tanto para quem conduz como para os próprios atores e atrizes é como dar forma ao delírio, poder lidar de modo humanizado com essa característica de alguns. Lembramos Boal (2009, p.229),

Ao encenar o seu próprio delírio (ou alucinação), o sujeito estará criando uma metáfora dessa alucinação ou delírio. Podemos supor que o delírio estético estetizará também o delírio patológico; podemos ainda supor que abrirá novas alternativas de comportamento e de enredo para a história de vida e contada. Este é um campo de uma investigação que vai em meio.

Com isso, é possível considerar o sujeito como um artista condutor de sua obra e, ao criá-la, poder (re)estruturar a si mesmo e, no processo, abrir caminhos de experimentação sobre suas poéticas e percepções estéticas. É compreender a cena como oportunidade de vida. Mas, como isso é percebido pelas atrizes e atores dos Insênicos? Como essas pessoas são capazes de refazer

suas conexões como cidadãos e constituir uma trajetória artística que já completa uma década na cidade de Salvador? O sentido da experiência criativa será traçado no próximo capítulo, em companhia de Helisleide (Chuchu), Girlene e Raimundo. Inicialmente trago a ideia de brincar de viver como premissa para manterem-se no grupo teatral criando cenicamente. Com eles, dialogo sobre seus movimentos para manterem-se implicados no trabalho artístico, percebido como estratégia para dar sentido às suas vidas, continuar a sonhar, brincar e criar intermediações com o mundo.

CAPÍTULO 3

OS INSÊNICOS:

O SENTIDO DA EXPERIÊNCIA CRIATIVA E O BRINCAR DE VIVER ENTRE NÓS

Formar importa em transformar.

[...].

Dando forma à argila,

ele deu forma à fluidez

fugidia de seu próprio existir,

captou-o e configurou-o.

Estruturando a matéria, também dentro de si

ele se estruturou.

Criando, ele se recriou.

(OSTROWER, 1989. p. 51)

INTRODUÇÃO

Uma das manifestações mais primárias do ser humano é o brincar, através da experiência sensorial. Winnicott (1975), a partir de Freud, já afirmava que uma experiência criativa, pela brincadeira e o jogo, realizada e sentida de forma plena e inteira marca os seres humanos para toda a vida. Prazer, satisfação e confiança podem ser responsáveis por integrar a pessoa, em suas múltiplas dimensões: psíquica, física, social, cognitiva, espiritual.

Ao examinar detidamente experiências criativas de grupos artísticos como o Ueinzz, Pirei na Cenna, Hotel da Loucura e Os Insênicos, posso afirmar que os processos criativos não reduzem esses sujeitos ao estado de doença estabelecido pelo diagnóstico médico; ao contrário, dão espaço para sua expressão, ativando a liberdade inerente ao jogo. Para aquele que cria – atores, atrizes e performers que são também usuários do sistema de saúde mental – é possível romper com atrofias impostas por uma sociedade que cultiva a normatização e cerceia, de forma estrutural e organizada, ideias e desejos.

A potência da criação artística desses grupos cumpre uma função lúdica primordial, mas essa função estruturante é matéria-prima do trabalho criativo. No processo, reconstrói-se um ser de linguagem, com formas singulares de expressão e comunicação. Partindo dessa premissa, a ideia deste capítulo é compreender e apresentar a função do brincar e, nesse contexto, lidar com as circunstâncias de sua existência abrindo, por meio das artes cênicas, novas possibilidades e caminhos de vida e de não confinamento. Apesar das muitas limitações impostas por

internações repetidas e medicações pesadas, esses sujeitos são capazes de sonhar, brincar e criar intermediação com o mundo; são capazes de se refazer como cidadãos e como artistas.

Veremos que o ato de criar cumpre sua função criativa e integradora do sujeito, com seus equilíbrios e desequilíbrios. Daí o papel e a importância do fenômeno transicional, pois quando o fenômeno é mal integrado há uma supressão do indivíduo é o que diz Winnicott (1975). Para o psicanalista a ideia de brincar está relacionada à ideia de fenômenos transicionais, como uma espécie de área na qual experimentamos a vida. Tais fenômenos podem ser entendidos como uma área intermediária entre a realidade interna e a externa, que é compartilhada. São a conexão da subjetividade com a realidade objetiva. Os fenômenos transicionais revelam a capacidade individual de viver criativamente e encontrar vitalidade na vida.

Partindo dessa ideia, me propus a escrever este capítulo com duas atrizes e um ator do grupo Os Insênicos. Com nossas percepções de criação, falaremos sobre como é possível colocar-se em jogo e, com isso, experimentar a vida em sua potência e prazer. Nesse percurso pela arte, atrizes e ator dos Insênicos dividem comigo a condição de autoria como premissa para a criação. Neste ponto valho-me do que a própria Loucura, pela pluma de Erasmo de Rotterdam (2006), nomeia como sua irmã, a *Philautia* [amor-próprio]. Com a palavra, a Loucura:

Dizei-me se o homem que odeia a si mesmo é capaz de amar a outrem, se aquele que luta consigo mesmo pode entender-se com outro, se aquele que tem dentro de si o desgosto pode se tornar agradável a outro. Para conseguir isso, teria de ser muito mais louco que eu. [...] Sequer conseguirás ser decente para contigo mesmo, e muito menos para com os outros, a não ser graças a essa feliz *Philautia* [amor-próprio], que é minha irmã, porquanto colabora comigo em qualquer circunstância. Mas, como se poderia aparecer com graça, encanto e ter sucesso, estando descontente consigo mesmo? Tentai suprimir esse sal da vida e logo o orador perde o entusiasmo em seu discurso, a melodia do músico começa a aborrecer, o ator é vaiado em sua representação, todos riem do poeta e de suas musas, o pintor fica estático diante de sua tela e o médico morre de fome com suas receitas [...]. É necessário, portanto, que cada um se agrade a si mesmo e se felicite por ser aplaudido pelos outros. Finalmente, se a felicidade consiste essencialmente em querer ser o que se é, minha serva *Philautia* [amor-próprio] o facilita totalmente. Devo dizer agora que não há qualquer ação estupenda que não seja inspirada por mim, não há arte sublime que eu não seja a criadora (p. 32-33).

O amor-próprio como sal da vida confere sabor ao viver, entoa enunciações, melodias e tantas outras formas de estar no mundo de forma criativa e entusiasta. Como diante de um trampolim em que a cada passo diferentes sensações são convocadas, do medo, do risco, do desejo de se jogar e brincar e, ao explorar a prancha, impulsiona o salto. O exercício do amor-próprio, bem como o exercício de criar cenicamente, nessas pessoas está ligado a suas experiências com o teatro e com o grupo Os Insênicos, residente em Salvador desde 2010, em encontros semanais

e com quatro espetáculos produzidos e encenados. Tempo de criação coletiva e individual, como atrizes e atores, como sujeitos artistas que assumem a arte em diferentes espaços e aspectos de suas vidas.

A CONVIVÊNCIA EM PERSPECTIVA CARTOGRÁFICA

Trazer a obra de Rotterdam (2006) neste ponto me inspira no sentido de trazer os enunciados de atores e atrizes como coautores do presente texto, no qual dividem comigo ideias, relatos e perspectivas sobre a criação com o teatro. Para tanto, parto da ideia de cartografia como método, o que pressupõe uma política da narratividade e permite a dissolvência das posições estanques geralmente associadas ao trabalho da pesquisa: aquele que conhece e aquilo que é conhecido (ALVAREZ; PASSOS, 2015). A escolha desta organização narrativa se pretende articulada às políticas que estão em jogo como a política de pesquisa, da subjetividade e cognitiva. A partir de uma tomada de posição, me implico politicamente sobre a produção de conhecimento.

[...] podemos pensar a política da narratividade como uma posição que tomamos quando, em relação ao mundo e a si mesmo, definimos uma forma de expressão do que se passa, do que acontece. Sendo assim, o conhecimento que exprimimos acerca de nós mesmos e do mundo não é apenas um problema teórico, mas um problema político (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p.151).

Pela perspectiva cartográfica distancio-me da questão de que conhecer é representar ou reconhecer a realidade e aproximo-me de “uma aposta na experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p.10-11). Dessa forma, o ato cognitivo relativo à realidade criada se coloca como um compromisso ético, quando a produção de conhecimento também se dá pela produção de subjetividade.

Com a cartografia a experiência se torna o fundamento do trabalho e direciona o saber-fazer para o fazer-saber, ou seja, desloca-se do saber na experiência para a experiência do saber. E assim se apresenta o percurso metodológico:

Do uno ao coletivo, esta é a direção da análise. Direção a quê? Não ao agrupamento, ao conjunto de indivíduos, nem à unidade do diverso, mas ao coletivo como dinâmica de contágio em um plano hiperconectivo ou de máxima comunicação (PASSOS; BARROS, 2015, p.26).

Mais que mostrar o domínio sobre a experiência, o conhecimento surge como composição – entre sujeitos, entre sujeito e objeto, afetos, sensações, silêncios, dúvidas, certezas e partilhas. Com isso, o trabalho com a cartografia pode ser cultivado através da criação de um “território

de observação” e “faz emergir um mundo que já existia como virtualidade e que, enfim, ganha existência ao se atualizar” (KASTRUP, 2015, p.50).

Não deixo de salientar o conhecimento pela composição de afetos. Afetos próprios de um grupo de pessoas, de um território, de um modo de fazer. “Assim, os relatos são exemplos de como a escrita, ancorada na experiência, performatizando os acontecimentos, pode contribuir para a produção de dados numa pesquisa” (BARROS; KASTRUP, 2015, p.73). E, ao me permitir escrever detalhes da experiência com expressões, paisagens e sensações, alguns sujeitos se fazem presentes no processo de produção do texto.

Cada palavra dita e colocada aqui se faz viva e inventiva. Carrega uma vida. E assim, a experiência se faz em constante movimento, a cada encontro semanal que já somam dois anos de convivência minha com o grupo e já me sinto parte deles. Dessa convivência, no acompanhamento dos processos criativos, diferentes aprendizados nos tocam, nos transformam e produzem novas histórias, sujeitos e mundos.

Os relatos implicados na construção do texto aconteceram em diferentes momentos, tanto individuais como em dupla. Pude, com eles, organizar este texto, ao modo de uma cartografia, com pistas sobre percepções, sensações e afetos, vividos nos encontros com o grupo Insênicos, em nossa rotina artística.

Estar com o grupo tem me permitido experimentar diferentes papéis, num borrar de fronteiras e desterritorialização como atriz, encenadora, pesquisadora e admiradora de cada um deles. A todo momento minha implicação com Os Insênicos é impulsionada por diferentes estímulos, desafios criativos e de convivência artística; ao mesmo tempo, o grupo me afeta, me compromete e me ensina. Tal aprendizagem pode ser encarada como um trabalho de cultivo e refinamento. Estar com o grupo inicialmente foi como tentar fazer da minha participação um instrumento de conhecimento, porém com o tempo e na convivência, “deixei-me afetar, sem pesquisar, nem mesmo compreender e reter” (FAVRET-SAADA, 2005, p.158). Me permitir estar ali também em jogo, assumindo os riscos, os diferentes lugares e cada encontro como uma oportunidade de estarmos juntos. Por vezes tão suave e leve, por vezes tão tenso e por um triz. E, disso, construir a confiança que faz emergir o afeto e a beleza da cooperação para a criação artística.

Nesse período, muitos foram os momentos de conversa descompromissada, bate papo à toa antes de começar os ensaios, na parada do lanche com gostinho de café, numa caminhada ritmada do Pelourinho à Lapa ou durante a maquiagem antes de começar o espetáculo. Sem

qualquer pretensão de pesquisa as conversas surgiam e muitas vezes tomavam um rumo interessante, de onde emergiram em mim novas percepções, para além do que eu imaginava. Nesse contexto, decidi por “conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional”, como afirma Jeanne Favret-Saada (2005, p.160).

Ao mesmo tempo, foi possível estabelecer diálogos intencionais, de forma organizada. Naqueles momentos me senti muito mais acolhida e conduzida por elas e ele, do que como pesquisadora que conduz uma entrevista. Foram eles que, com bastante desenvoltura, falaram sobre o próprio trajeto pessoal e artístico, com crítica, porém sem perder a paixão pelo que fazem. Tais elementos foram fundamentais para a identificação e aproximação com as duas atrizes e o ator que desenvolveram o texto comigo.

Pelo tempo de experiência, essas foram as pessoas com as quais aprofundei ideias e percepções emergidas nesta cartografia. E, com esses três sujeitos foi possível cultivar uma dinâmica reflexiva mais intensa e sistemática. Dentre os atores e atrizes, este trio também é o que tem a trajetória mais longa de militância na saúde mental. Talvez aí haja uma primeira pista de, com eles, conseguirmos desenvoltura crítica sobre como dedicam suas artes à vida, em defesa de uma estética produzida na luta constante por reconhecimento e visibilidade (de seus direitos, suas subjetividades).

Com Chuchu Beleza (Helisleide Bonfim), Girlene e Raimundo pude dialogar a partir de um roteiro prévio, nem sempre seguido, e que me deu alguma orientação para nossas conversas realizadas em diferentes lugares da cidade de Salvador, ora sendo convidada para um almoço, ora convidando-os, ora acompanhando-os em seus compromissos de militância na saúde mental. Com Chuchu, conversei enquanto ela preparava um almoço para nós duas, em sua casa, no bairro da Calçada; outra vez, sentadas num banco da praça do bairro de Nazaré; ou ainda no pátio do Fórum Rui Barbosa, no centro da cidade, e com os outros em almoços pelos restaurantes do Pelourinho. Pude, em certa medida, participar de suas rotinas e com eles conhecer um pouco mais da saúde mental e saber como suas histórias de vida se iniciaram na militância e na arte, compreendendo assim os motivos pelos quais fazer teatro e manter-se na ativa, criando cenas e espetáculos com os Insênicos, sustentam suas existências.

Por isso, nas linhas que seguirão abaixo, reitero a importância e o sentido em trazer as falas e dividir o texto com cada um desses artistas, para, com elas e ele, discutir sobre a experiência de criar, pelo brincar e pelo jogo, permitindo que a vida aconteça primeiro no corpo, dispondo-se a improvisar e criar cenicamente ao ter a oportunidade de estar e permanecer num grupo de teatro, sendo esse um espaço potencial de vida e de inventar novas formas de viver. Portanto,

podemos entender aqui que a intermediação com o mundo e o brincar para esses artistas está inserido nos ensaios, ao improvisarem, num processo de estruturação que vai sendo paulatinamente resignificado, como produção e exploração de conteúdos para a cena e na vida, colaborando com a fabricação de novas realidades.

A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DOS INSÊNICOS

Antes, porém, inicio por minhas memórias e minha experiência de criação, quando ainda estava dando os meus primeiros passos no contexto da saúde mental, no interior da Bahia, com o grupo de teatro Imagina Só!

Em minha trajetória um momento em especial me chamou a atenção e ainda hoje firma (e afirma) em minha memória a importância e o sentido do brincar para os atores, atrizes, usuários de um CAPS no interior da Bahia, em oficinas de teatro³⁸. Recordo que ao longo do trabalho sempre mantive as portas da sala abertas para os demais usuários do serviço, como um convite para quem quisesse chegar. No primeiro mês de trabalho uma senhora de traços caboclos, cabelos brancos, de postura altiva, forte, muito desconfiada e ao mesmo tempo curiosa, entrava e saía da sala, apenas assistindo às atividades que fazíamos. E a cada convite meu para se juntar ao grupo ela sempre balançava a cabeça de forma negativa, colocava os braços para trás e saía do local, como que fugindo de mim.

Com o passar dos encontros, num trabalho permeado pelas histórias de vida das pessoas daquele lugar, brincadeiras tradicionais da infância foram inseridas na oficina, ora sugeridas por mim, ora pelos participantes. Principalmente, por eles, músicas tradicionais da infância e o samba de roda. Saberes populares que atravessaram nossa experiência criativa de forma a dar o tom e o ritmo do processo criativo da época.

Assim, um vasto repertório de brincadeiras, cantigas, sambas de roda e chulas eram colocadas na roda e eram um forte momento de mobilização vocal e corporal de todos os envolvidos, no qual conseguíamos estabelecer sintonia e presença, bem como uma disponibilidade energética que extrapolava os estados cotidianos de disposição corporal e de comunicação, passando para um outro estado físico e mental para a cena.

³⁸ Centro de Atenção Psicossocial Pássaro Livre, na cidade de Amargosa, Bahia. A experiência fez parte da minha dissertação de mestrado (COLAÇO, 2012).

Tal rotina na oficina de teatro terminou por conquistar aquela senhora, colocando-a na roda, entoando versos e passos ritmados que ali afirmavam sua ancestralidade e seus saberes. Um dos muitos versos cantados e sambados dizia: “ô mãe d’água solta o cabelo e cai n’água. Mãe d’água é rica, é rica, mãe d’água tem cabedá, mãe d’água arruma dinheiro pra ver dotô vadiá”. Com seu sorriso e presença que se tornaram marcantes, aquela senhora começou a me chamar de “mãe d’água”, o que achei curioso, afinal ela é quem parecia ser a “mãe d’água”, primeiro porque se relacionava de forma direta com tal herança, e porque foi ela quem trouxe a música para a roda. E se alguém tinha algo de “mãe” era ela, com seus cabelos brancos e cacheados.

Com o tempo, aquela senhora mostrou de onde vinha sua altivez e força, pois a cada oficina expressava seus movimentos com o corpo leve e cheio de ritmo, das rodas de samba e brincadeiras de sua infância. Mas o momento marcante com aquele grupo e em especial com essa mulher veio do seu hábito de, a cada dia em que eu passava pelo portão do CAPS para realizar a nossa atividade, me recepcionar, perguntando: “hoje nós vamos brincar?”. O sentido de brincar para ela estava especialmente vinculada a sua experiência cultural e com isso, aproximava passado, presente e futuro cada vez que sambava de forma ritmada e contava suas histórias. Impulsionava com propriedade, força e alegria o seu jeito brincante.

“Hoje nós vamos brincar?”, perguntava a senhora a quem carinhosamente comecei a chamar de Mãe D’água, e eu sempre respondia “sim!”. Do portão do CAPS até a sala da nossa oficina vários comentários eram trazidos por ela sobre quem estava “bem” ou não e, por isso, estaria disposto ou indisposto a brincar conosco naquele dia. Ela também se colocava: “hoje eu não tô muito bem, mas eu vou brincar só um pouquinho. Sabe que me lembrei de um samba novo?”. E a conversa e o trabalho seguia o fluxo que tinha que ser.

Como dissemos acima, Winnicott (1975) situa a brincadeira e o jogo em uma zona intermediária, um espaço potencial que se confunde com o espaço cultural, das pulsões criativas sem as quais o sujeito não encontra sentido para sua existência. Mostra, antes de tudo, que o brincar e jogar são experiências criativas e, mesmo situados num espaço-tempo, são fundamentais para a vida. Espaço-tempo de brincar e jogar representam um vasto campo de experimentação e entrelaçam passado, presente e futuro também nas percepções de Chuchu Beleza, atriz dos Insênicos, quando fala da sua criação e do que acredita ser sua experiência com a arte.

Eu estive nove vezes no [Hospital Psiquiátrico] Juliano Moreira. Olha isso (mostra os braços e mostra que ficou arrepiada). Nos meus internamentos o lugar que eu mais queria ir era aquele. Eu queria entrar naquele lugar pra eu cantar, pra contracenar, pra eu mostrar o teatro, o meu nível de experiência,

me expressar como atriz. E aí, eu não conseguia porque a segurança não deixava, porque aquela porta era trancada. Aquele pátio era um espaço fechado que não existia na minha época e eu tinha uma visão que a gente podia fazer muita arte naquele lugar. [...] Quando eu passei a ter transtorno mental é que eu fui chamada pelos Insênicos. E que aí, a história com Os Insênicos eu quero contar depois. Eu quero agora te contar a história desse pátio. Quando eu tava internada eu ficava muito triste, eu chorava, porque eu queria tá naquele lugar e ninguém deixava eu entrar. Então, era como se fosse uma forma de me prender dentro da prisão. Eu já tava presa naquele sanatório e eu não conseguia entrar naquele lugar de expressão livre que foi feito. Aquele dia ali foi um dos dias mais marcantes dos Insênicos pra mim. Foi um dos melhores dias de expressão, de força, de liberdade que a gente conseguiu naquele lugar. Por isso, que tava fazendo ali tudo o que tinha vontade, livre, fumei com os usuários, que eu já fumava antes com eles, eu fiquei naquela vontade de fazer tudo naquele momento. Eu não tava nem ligando pro que as pessoas pensassem ou achassem de mim, eu queria matar minha vontade de quando estava presa e queria muito fazer arte naquele lugar. E eles não deixavam por maldade, por prisão mesmo. Então, você chegou na minha vida num dos momentos mais fortes que foi aquele encontro do Bando³⁹ [Flores da Massa] com Os Insênicos naquele espaço ali. Lembro que Anderly ficou com medo de ficar presa ali. Pra mim não, pra mim foi uma metamorfose mesmo. Que foi autoafirmação de eu tá dentro do hospício e saber que agora é com o teatro. Foi autoafirmação do que eu quero com o teatro e que a gente pode transformar aquele hospício num grande hotel da loucura ou num grande hotel da loucura⁴⁰ com outro nome, que é o envolvimento com a arte.

Em minha primeira conversa mais elaborada com Chuchu preparei um roteiro de perguntas com a finalidade da pesquisa, mas, apesar da minha prévia organização, nossa conversa logo acabou “tomando outros rumos”, pois sua necessidade era falar sobre a primeira vez que nos vimos e nos conhecemos. O nosso primeiro encontro foi o meu primeiro encontro com todo o grupo e aconteceu às vésperas do feriado da quaresma, em abril de 2017, no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira.

A oportunidade surgiu depois de um contato com a diretora do grupo que, prontamente, me convidou para estar com os atores acompanhando uma intervenção artística com o Bando Flores da Massa. Naquele dia, nos encontramos na recepção do Juliano Moreira e pouco a pouco fui me apresentando para cada um, sendo, desde o início, acolhida com muito carinho. Após a espera pela chegada de todos do grupo de teatro, foi a vez de entrarmos no espaço do Hospital. Andamos por vários corredores e rampas, subindo alguns andares, até chegarmos na sala de apoio do Bando. Enquanto nos deslocávamos, eu me perguntava: por que esses espaços precisam ser tão cinzentos e sem vida?

³⁹ Grupo musical, composto por internos e ex-internos, do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, que participou do espetáculo “Quem está aí?” com Os Insênicos.

⁴⁰ Fazendo referência à experiência do Hotel da Loucura, idealizado pelo ator, educador popular e médico Vitor Pordeus, uma referência para Chuchu Beleza, por já ter participado de três edições da experiência.

Na sala do Bando, foi a vez da interação entre os dois grupos artísticos e a reorganização dos acordos e objetivos propostos para aquela manhã. Juntos levamos todos os instrumentos musicais e pequenos objetos cênicos até o pátio, que fica numa espécie de terraço, ao ar livre, num espaço amplo e circulado por três portões de ferro.

Naquele dia de sol, vários internos do hospital puderam participar da intervenção e interagir com os atores, atrizes e músicos do Bando. Na ocasião, Insênicos e o Bando estavam reiniciando o processo de criação do espetáculo “Quem está aí?”. E entre os encontros conjuntos que realizavam semanalmente no Pelourinho, na Casa do Benin, decidiram que um deles seria no próprio hospital, como uma oportunidade de vivência artística para todos os envolvidos.

Oportunidade de experiência artística permeada de medos e desafios para todos os que já estiveram internados no hospital psiquiátrico algumas vezes e por alguns (longos) anos de suas vidas. Como o medo de Anderly de “ficar trancada no hospital de novo” ou o desafio de reencontrar com pessoas, paredes e grades que compuseram paisagens e memórias dos tempos de confinamento. Mas aquele também foi o momento de dar vazão aos desejos, como o de Chuchu Beleza, em fazer daquele pátio do hospital seu espaço de brincar e sua experiência de encontro e libertação consigo mesmo. Vivência artística como oportunidade de compreender aquele pátio como espaço de potência criativa, de expressão e transformação.

Aqui brincar é encarado como uma experiência sensível, fundadora do desenvolvimento dos indivíduos em sua relação com o mundo. Como nos apresenta Winnicott (1975) ao falar do sentido de brincar: “É através da percepção criativa, mais do que qualquer outra coisa, que o indivíduo sente que a vida é digna de ser vivida [...] viver criativamente constitui um estado saudável” (p. 95) e constrói a totalidade da existência experimental do homem.

Para Chuchu, no espaço do pátio ela foi capaz de experimentar sua arte, agora como atriz dos Insênicos, interagir com as pessoas que ali estavam presentes através das suas músicas, das suas poesias, das suas cenas, do seu corpo e com afeto. Ela permitiu materializar desejos que outrora foram negados quando internada naquele mesmo hospital: “[...] pra mim foi uma metamorfose mesmo. Que foi autoafirmação de eu tá dentro do hospício e saber que agora é com o teatro. Foi autoafirmação do que eu quero com o teatro”.

E o que Chuchu quer com o teatro? Colocar-se no lugar de fala e de criação, mostrar que agora é uma atriz. Ao retornar ao pátio do hospital, Chuchu ressignifica o espaço com a arte que faz, a empodera e dá novos sentidos a sua existência, mostrando que a vida em seu estado vital e criativo é digna de ser vivida. Do seu lugar de fala, de quem já viveu o “dentro” e o “fora” de

uma instituição que acredita na clausura e no silenciamento como forma de cerceamento de vidas e controle social, Chuchu se posiciona como insurgente ao rebelar-se contra um sistema normatizador. E, com sua criação, entende a força de sua história de vida e subjetividade para afirmar as diferenças e expandir suas possibilidades de expressão e comunicação. “É no brincar, e não somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)” (WINNICOTT, 1975, p.80).

Para o psicanalista inglês, uma característica essencial dos fenômenos e objetos transicionais reside na qualidade de nossa atitude quando os observamos. Daí, Chuchu se colocar no lugar do brincar como uma experiência criativa pois se permitiu a realização de seus desejos e fazer desse momento, como ela mesma afirma, uma conexão com um sentido maior sobre a vida, dedicando-se sobre seu autocuidado. Nesse sentido, Chuchu fala sobre a implicação entre vida e arte e como o teatro a tem transformado.

A gente se reorganizou na vida, depois de tanto sofrimento, através da arte. O teatro, ele transformou tanto a nossa vida que a gente consegue trazer o teatro pra vida real. A gente vive o teatro 24h. Eu mesma na minha vida é teatro sempre. Em todos os momentos, até em ações, assim, eu uso a arte pra mostrar a força que o teatro tem em todos os espaços que estou. Independente de estar nos ensaios dos Insênicos. Isso tem me modificado e me melhorado bastante. Cantar também, fazer uma música, as canções, as cantorias, tudo isso faz a gente melhorar o cuidado das pessoas, da gente pra gente mesmo.

[...] No começo, eu achava que o que a gente fazia [o projeto idealizado por Renata Berenstein, com a oficina de teatro] era uma espécie de técnica de terapia, mais uma, né? Mas, depois eu fui descobrindo que era uma coisa tão forte, tão maravilhosa que eu comecei a ver que aquelas outras oficinas [nas quais participava no seu CAPS], outras coisas não me davam mais sentido, pelo viés e a direção que o teatro tava me jogando. Pelas oportunidades, pela autonomia, pelo empoderamento, pela força de me assumir como mulher, preta, louca, gorda e me colocar nesse posicionamento de militante, de presidente de movimento social, coordenadora de grupo de violência contra a mulher. Aí eu comecei a mudar esses lugares que eu via antes. Achando que eu era incapaz de ocupar, eu vivia achando que pra mim era impossível, e hoje eu já vejo isso com bastante naturalidade.

Eu deixo as coisas que eu tenho, esse poder de criação, que Vitor descobriu em mim, Vitor Pordeus sabe né?, fluir a cada momento, a cada instante e dá certo.

No entrelaçamento de experiências com a arte e o exercício da criação, Chuchu percebe que é possível exercitar diferentes papéis e lugares. E o que antes era um desafio vai, aos poucos, sendo apropriado por ela em suas múltiplas facetas enquanto pessoa em conexão direta com sua história de vida, tornando os diversos espaços nos quais ocupa em lugares de fala e expressão.

Nossos pacientes psicóticos nos forçam a conceder atenção a essa espécie de problema básico. [...] o cavaleiro deve dirigir o cavalo, e não se deixar levar [...] quando se fala de um homem, fala-se dele juntamente com a soma de suas experiências culturais. O todo forma uma unidade (WINNICOTT, 1975, p.137).

Segundo Chuchu, ela esteve nove vezes internada no hospital psiquiátrico da capital baiana, mas foi a inserção no grupo *Insênicos* e as diferentes experiências com os processos criativos e os espetáculos que a fizeram compreender o sentido do autocuidado e do amor-próprio. E, por essa perspectiva, pôde reinventar sua trajetória. Pelo viés da criação ela recriou a si mesma.

Como eu já falei, na minha experiência com Vitor, que eu tomava medicação uma quantidade de noite e depois quando eu acordava de madrugada, eu tomava mais um Rivotril pra poder dormir porque eu achava que eu acordada era ruim, eu achava que precisava me dopar. Como disse Gi⁴¹, tricolando, com mil ideias de construção sempre e eu não sabia lidar com isso. Mas, depois que eu tive no Ocupa Nise, com Vitor, e ele disse: “você tem o poder de criação muito grande”. Eu entendi porque eu passava por aquilo ali. Então, o que acontece hoje, eu vejo assim que o que mais me mexe é como estar num auditório, na hora que abre o debate e estar no auditório ou na mesa e alguém fala alguma coisa que eu não concordo, eu prefiro não debater teti-a-teti, eu faço uma arte, faço uma música, é como se fosse a minha válvula de escape. Eu uso a arte como dispositivo para chamar a atenção de que aquilo não é daquela forma, é uma canção, é uma cena e é sempre com arte.

Chuchu prefere a perspectiva da arte para exercer seus diferentes papéis, de atriz, militante, palestrante, mulher e no discurso, diálogo ou debate aos quais se propõe estar, arriscando lugares de fala e afirmando os sentidos que lhe permite continuar vivendo. “Afirmo que esses mesmos fenômenos, que constituem vida e morte para nossos pacientes esquizoides, ou fronteirios, aparecem em nossas experiências culturais” (WINNICOTT, 1975, p. 138-139).

Curioso é poder compreender que no caso de Chuchu tanto o espaço-pátio como as experiências artísticas com *Os Insênicos* se tornaram espaços-experimentações-brincadeiras; são “espaços potenciais”, porque estão na dimensão do viver criativo e do posicionar-se na vida de forma inventiva, sendo capaz de formular ideias e percepções de si e da realidade objetiva que a cerca. Ela diz:

Eu acho que a gente já podia tá produzindo mais [referindo-se ao trabalho com *Os Insênicos*], a gente usa muito a arte como linguagem pro que a gente pensa dessa sociedade adoecida. Salvador é a capital do desemprego, como dar dignidade a essas pessoas? E como não enlouquecer com a mala de Geddel⁴²?! Porque na verdade a gente percebe hoje que a gente não tá mais doente, quem tá doente é o sistema social. É a sociedade que não se reconhece na extensão

⁴¹ Girlene, atriz que será apresentada no texto mais adiante.

⁴² Episódio das malas de dinheiro encontradas em um apartamento em Salvador, com cerca de 51 milhões de reais, como suspeita de lavagem de dinheiro e organização criminosa, vinculado ao ex-ministro baiano *Geddel* Vieira Lima.

do autocuidado. Não se reconhece. As pessoas que não aceitam que a loucura é uma patologia como qualquer outra. A pessoa diz que tem diabetes, hipertensão, mas a loucura ainda é uma coisa muito estigmatizante, muito preconceituosa. As pessoas conseguem falar “sou louco” ainda é uma coisa muito difícil de se assumir e eu nunca vou sair dessa ideia de assumir, mas não colocar na extensão do sujeito de ser coitadinho, não! A loucura como autoafirmação do que louco é capaz. Eu me sinto fruto da reforma psiquiátrica, da luta antimanicomial.

A confiança estabelecida entre Chuchu e seus parceiros de teatro e de militância na saúde mental lhe permitiu alçar voos para lugares e experiências antes subestimados por ela mesma, mas que uma vez ocupados demarcam “o caminho das pedras” sobre seu novo posicionamento diante do mundo. “O espaço potencial entre [...] o indivíduo e a sociedade ou o mundo, depende da experiência que conduz à confiança, porque é aí que se experimenta o viver criativo”. (WINNICOTT, 1975, p.142). Chuchu relata:

Eu, por exemplo, tenho o meu monólogo Chuchu Beleza que eu faço em vários espaços e eu tenho um monólogo que eu fiz em homenagem a Marcos Vinícius⁴³ lá no Ibirapuera, em São Paulo. Esse monólogo eu criei com pedaços do espetáculo que teve, do “Quem está aí?” e juntei, criei e fiz esse monólogo. Tem espaços que eu ganho dinheiro com esse monólogo, passando a sacolinha. Então, você tá entendendo que eu acredito que precisa ser aquela coisa e Os Insênicos pode explodir a boca do balão. E, num seminário desses fazer um improviso, brincar e meter mesmo a sacolinha e ganhar um dinheiro, dividir ali com o grupo. E eu não tô falando só de dinheiro não, eu tô falando de visibilidade. O Congresso da ABRASME⁴⁴ mesmo eu tô sempre rodando o Brasil inteiro e eu sei que é esse poder e potencial que os outros atores tem, mas eles não se autoafirmam como deveriam. E fica parecendo que é teatrinho de maluco. Não é um teatrinho mais de maluco. E quando eu falo que eu me sinto assim uma atriz profissional, as pessoas me perguntam se eu fiz um curso de teatro, se eu me formei numa faculdade. Mas eu não tô falando do profissionalismo do estudo não, eu tô falando da prática, da vivência.

Então, eu sei que tem atores ali que tem o potencial incrível e quando eles recuam isso me oprime. [...] as conquistas não são só minhas, é do movimento, do teatro, do papo de mulher⁴⁵. Eu não me sinto contemplada. Quando eu tava ali sentada não era só eu, era a saúde mental. Imagine, eu sou a primeira a

⁴³ Refere-se ao professor do curso de Psicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Marcus Vinicius de Oliveira Silva, assassinado aos 57 anos, em 2016. O professor Marcus Matranga, como era mais conhecido, foi um importante militante da Saúde Mental no Brasil, referência na luta antimanicomial na capital baiana e um dos responsáveis pela criação da Associação Metamorfose Ambulante, composto por usuários da saúde mental, na luta pelos seus direitos. Em homenagem a ele foi criado um memorial com sua biografia, textos, poesias e imagens, disponível em: <https://www.memorialmatranga.com.br/>.

⁴⁴ A Associação Brasileira de Saúde Mental (ABRASME), criada em 2007, é uma entidade sem fins lucrativos que tem por objetivo lutar pela justiça social, pelos direitos humanos e pelo direito a saúde e saúde mental de todas as pessoas. Realiza anualmente congressos em todo o país, pautando temas e compartilhando pesquisas e experiências exitosas na área.

⁴⁵ O Papo de Mulher é uma iniciativa da Associação Metamorfose Ambulante que promove debates sobre a saúde da mulher usuária da saúde mental.

participar de uma banca de doutorado eu assinei pra ela ser doutora⁴⁶. Mas eu não me sinto contemplada assim; eu, eu sinto que represento as pessoas que não sabem sequer que têm direito a ter direito. Não sabem nem o que é isso.

Chuchu é da turma antiga, da primeira formação do grupo. Seu encontro com outras pessoas se dá pela arte e o sentido de se manterem em grupo para se fortalecerem como pessoas e como artistas. Juntos tecem acordos com muito sentido de liberdade e de entrega. Com os demais, Chuchu reinventa formas de criação sobre si mesma, que também é uma afirmação da loucura e do que isso significa em nossa sociedade.

SALA DE ENSAIO (OU O FAZER FÍSICO E IMAGINATIVO)

A beleza do processo é perceber cada um e cada uma se refazer a cada encontro, a cada ensaio. E o que faltou em algum momento de suas vidas, ausências, palavras, afetos, entra nesse lugar por meio do brincar, refeito e retrabalhado durante os processos criativos. É uma constante retroalimentação. Cada encontro é um trabalho intenso e instaurador.

Estabelecidos no Museu Casa do Benin, centro histórico de Salvador, desde 2017, o espaço amplo e organizado para atividades artísticas acolhe o grupo que se reúne semanalmente das 9h às 11h30, com a participação regular de 13 atrizes e atores, além um ou dois colaboradores, e a diretora. Mantendo uma rotina e disciplina de encontros a diretora reconhece a necessidade de se reunirem sistematicamente num trabalho afetivo regado a café, lanches gostosos e um rigoroso trabalho criativo e cênico com os atores estruturado em três momentos. Porém, reconhece que o trabalho na sala de ensaio vai no sentido contrário da preparação do ator e do domínio da técnica formal.

O trabalho contínuo nos possibilitou uma construção metodológica processual, constante, que se renova a cada encontro, a cada proposição de exercícios. [...] Os encontros nos apontavam constantemente para a necessidade de readaptar alguns exercícios e possibilitar outros desenvolvimentos. Exercícios de memória, jogos de velocidade, práticas de movimento nem sempre fáceis para assimilação e execução. [...] A diversidade presente chamava atenção para a importância da perspectiva de novas adaptações e construções de metodologias únicas (BERENSTEIN, 2019, p. 37-38).

⁴⁶ Referindo-se a uma banca de doutorado na área de direito na qual foi convidada a participar em Brasília, na UnB, em 2018, sobre uma pesquisa que tratou dos direitos dos usuários da saúde mental.

Fotografia 7 – Ensaio. Casa do Benin, 2017



Fonte: Acervo do grupo

No acompanhamento com o grupo, vi que Renata Berenstein organizava os encontros em três etapas: aquecimento, jogos teatrais e criação (com improvisações). O grupo se mostra muito bem adaptado a essa rotina com suas exigências e implicações, inclusive na partilha do lanche e do café que ocorre antes das apresentações das cenas improvisadas. Os ensaios são sinalizados pela diretora como um processo que sofreu adaptações:

Alguns exercícios de esforço físico como treinamento com corda, com bastão, pega-pega, atividades de aquecimento que exigem fôlego e disposição foram, aos poucos, sendo substituídos por práticas mais tranquilas. No último ano, nossa sequência padrão de alongamento ganhou uma versão ainda mais suave, influenciada por séries de alongamentos voltadas para pessoas idosas. (BERENSTEIN, 2019, p.42).

Fotografia 8 - Ensaio. Casa do Benin, 2017a



Fonte: Acervo do grupo

Cada experiência artística dos atores, da diretora e dos colaboradores (psicólogos e artistas), vivida fora do grupo também são trazidas como possibilidades de diversificar o trabalho através de dinâmicas, músicas e novos jogos conhecidos nos espaços dos CAPS e eventos no campo da arte e saúde. “Essa construção é feita por muitas mãos” (ibid, p.42). Aos poucos, fui colaborando com o grupo na parte dos aquecimentos e do apoio nas improvisações (como atriz, em cena ou no apoio da criação e direção nos pequenos grupos das cenas improvisadas). (Apêndice A).

Fotografia 9 - Ensaio. Espaço Xisto, 2017



Fonte: Acervo do grupo

Tive a oportunidade de propor aquecimentos com músicas que fazem parte das suas realidades e gostos (axé, arrocha, funk, ...), exercícios de expressão corporal de forma que explorassem seus movimentos e expressões faciais, sempre de frente para o espelho para que percebessem suas disposições, energias e qualidades na comunicação. Minha contribuição para o grupo também esteve focada no que me apetece e está no campo do meu domínio como encenadora e atriz, ou seja, trabalhar na perspectiva de jogos e exercícios que valorizem o ator-narrador e as diferentes funções do contador de histórias na construção de narrativas e improvisações (Apêndice B). Experimentei o físico e o imaginativo com o grupo. Há grande abertura, seja por aqueles que trazem novas experiências artísticas, seja pelas demandas de espetáculos ou apresentações em eventos diversos. Berenstein (2019) esclarece o processo.

Exercemos a prática da criação a partir dos temas de pesquisa artística para os espetáculos e esquetes, livros, poesias, músicas ou mesmo de problemas imaginados. Quanto mais diferentes os estímulos e materialidades são trabalhadas, observamos a ampliação do repertório criativo dos atores e das atrizes (ibid, p. 48).

Fotografia 10 - Oficina para atores-narradores



Fonte: Acervo do grupo

O repertório criativo vai sendo apropriado progressivamente. Com o tempo, percebi que fazer adaptações nas atividades, devido às limitações de corpos medicalizados ou obesos, não significa simplificar ou banalizar, pois o grupo demanda novidades na rotina de ensaios para

estimular a criação prazerosa e desafiadora ao mesmo tempo, operando trajetórias que os impliquem num objetivo claro: criar cenas e deixar suas marcas autorais.

O trabalho de criação, com as cenas de improviso, estabelece dois percursos importantes no fazer do grupo: por um lado, é o momento da experimentação estética grupal da qual se constroem os discursos e dramaturgias coletivas dos espetáculos e apresentações; por outro, possibilita também um trabalho mais individual, de desenvolvimento do ator e da própria comunicação que afetará de muitas formas o sujeito (BERENSTEIN, 2019, p. 51).

Nessa ambiência diferentes estímulos corporais, cognitivos e afetivos permitem que durante as três horas e meia de ensaio uma força instauradora de novas realidades e uma força restauradora de vitalidade se instalem. Ainda com Chuchu, recordo um episódio que me chamou a atenção e me fez refletir sobre como tal ambiente permite engajar esses sujeitos no jogo, essa mesma zona intermediária de experimentação do real.

Numa manhã, encontrei alguns atores e atrizes do grupo espalhados pelo espaço, esperando o começo das atividades. E num clima de descontração e conversas espontâneas, vi duas atrizes no chão, numa mistura de alongamento e massagem que uma fazia na outra. Logo o cuidado de uma com outra se transformou em uma brincadeira e as risadas das duas foram ocupando o espaço e a atenção dos demais. No começo uma parecia “moldar” a outra, propondo posições e gestos, seguido de movimentos lentos que iam construindo e desconstruindo algo. Logo a outra tomou para si a iniciativa de “moldar” a primeira e, assim, seguiram se divertindo e se desafiando de forma despreziosa. De repente, as duas param e parecem não se entender em algo, se estranham, parece que vão brigar, até que uma se dirige à outra com “relaxa, você é meu brinquedinho”, soltando uma risada debochada, e as duas seguem no seu jogo/brincadeira até que a diretora do grupo as chama para a roda de aquecimento.

No final da manhã, após o encerramento das atividades, já nos arrumando para sair do espaço, fui conversar com Chuchu para saber mais daquele momento de interação das duas e sua fala final “você é meu brinquedinho”. Para ela, sua intenção foi afirmar para a colega de que estar com ela lhe fazia bem, por se permitirem brincar uma com a outra e, daquela liberdade, espontaneidade e prazer, poderem criar outras tantas possibilidades de interação, expressão, comunicação e cuidado. Chuchu elabora a situação:

O teatro me ressignifica a cada dia. A cada momento eu sinto uma metamorfose, e fazer parceria com Gi é isso, a gente se entende numa cena até no olhar, a gente pode ensaiar uma coisa e se de repente a gente muda, continua bem do mesmo jeito.

A PRONTIDÃO AO JOGO E O SENTIR-SE ATRIZ E ATOR

Depois de tanto tempo fazendo teatro com a mesma pessoa, Chuchu diz como se percebe e percebe a prática artística com o grupo. Como ela, nesse percurso, passa a considerar-se atriz e possa falar desse lugar:

O ator, ele não é apresentador, mas observador. Dentro da cena, ele não pode pensar que ele tá fazendo uma apresentação pra alguém. Ele tá pensando que ele tá catalisando os afetos, os afetos amorosos em todos os sentidos e a cada cena, a cada olhar se reenergiza com essas pessoas e faz uma cena bem forte, de tocar, com isso, nas pessoas. Isso que é ser um grande ator.

A partir do ambiente de criação e do ato de experienciar, conecto sua fala com o que diz Viola Spolin (2005): a ideia de experiência criativa como a capacidade de envolver-se de forma total e orgânica, em todos os níveis (intelectual, físico e intuitivo). Como premissa, é necessária a liberdade pessoal para vivenciar tal momento de forma plena. Para Spolin (2005), o intuitivo só pode responder no “aqui e agora”, trabalhando a favor no momento de espontaneidade, quando somos capazes de nos sentir livres para a atuação e a interação com o outro e com o mundo. Tendo a espontaneidade como ponto de partida nos libertamos de referências estáticas, dos velhos padrões de comportamento e de ideias, e exploramos a realidade, interagindo com ela.

Quando Chuchu fala da sua liberdade e confiança em cena como atriz, assim como quando divide uma cena com sua parceira, Girlene, é porque o tempo de descobertas e criações deram o lastro para que ambas se afinassem em suas improvisações. Escuta e cumplicidade são destacadas por Ryngaert (1985) como competências do jogador e sua capacidade de jogar. O autor e teórico do jogo dramático e teatral defende que a verdadeira escuta exige uma total receptividade ao outro, mesmo que não se olhem. É estar alerta de forma a manter a sustentação do outro, independentemente da estética representada. No entendimento entre os parceiros de jogo, a mobilização das capacidades de escuta e de reação são responsáveis por criar um estado íntimo, particular de cumplicidade. Ao chegar nesse patamar de jogo é a vez do prazer se instaurar como mais um elemento.

Girlene fala sobre o seu processo de criação com o grupo. Em uma de nossas conversas, dessa vez a três, Girlene, Chuchu e eu, durante um almoço, seguido de um papo intencional sobre fazer teatro, arte e o sentido de estar em grupo há tanto tempo, Girlene começou falando sobre sua chegada com o grupo e sua identificação com o teatro:

O nosso grupo nos ensaios era a coisa mais linda do mundo. Quando a gente se encontrou, muitos se perderam, porque o pessoal, às vezes, não era o que eles queriam da vida, fazer teatro, né? E, aí, eu me identifiquei, me apaixonei

e eu falei: “é isso que eu quero pra minha vida”, porque eu sempre fui muito colorida, sempre gostei de cor, eu fazia desfiles, fazia roupas com jornal no CAPS, botava no pessoal. Eu era de mestre de cerimônia, a pessoa que costumava usar e desenhar as roupas e fazia teatro também. E agora, eu me encontro dentro do Xisto fazendo teatro com Renata⁴⁷. E foi muito apaixonante. Hoje eu devo muito a essa psicóloga louca, menina, que acreditou que a gente podia ser alguma coisa na vida e ser Insênicos pra mim é muito grande [...]. A gente começou ainda como se tivesse na primeira série do primário, apesar de já ter a arte dentro da gente. Que a gente louco é mesmo arteiro, porque a gente não é bipolar, é tripolar. Mas a gente tava ainda meio bebê, caminhando. E hoje é um monstro do teatro. Agora, hoje, eu sou uma profissional de teatro e não me vendo a qualquer coisa. Eu exijo muito de quem quer o meu trabalho.

Girlene fala da liberdade pessoal, que é a base da sua identificação com a arte, e corrobora com a ideia de Spolin (2005) sobre a necessidade da autoconsciência (autoidentidade) e autoexpressão como aspectos básicos para o fazer teatral. No processo de compreender a si mesma, suas competências e habilidades como artista e o seu fazer teatral a fortalecem para viver e experimentar. Da mesma forma, Winnicott (1975) reitera que é no brincar que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação. O sentido da área intermediária é considerada pelo autor como uma substância da ilusão ou experiência ilusória, inerente à arte, a religião, ao viver imaginativo, ao trabalho científico criador e ao brincar. Quando tal área é conservada e compartilhada através de boas experiências, o sujeito consegue extrair prazer do brincar.

O brincar compreende o fazer, é a prática em seu sentido mais amplo e está conectado com um estado de desenvolvimento que conduz aquele que se dispõe a essa ação a relacionamentos grupais complexos e refinados. Brincar como uma experiência criativa é uma forma básica de viver, conforme expressa Girlene, em uma conversa nossa:

Eu acho que minha vida é uma arte, eu acho não, eu tenho plena certeza. O teatro é a minha vida, o improviso. Até no surto eu improviso na arte, a arte leva a gente a muitas coisas. Não foi à toa que a arte foi discriminada nos anos 70, 80 porque o pessoal falava de uma forma, dando uma resposta política para as pessoas do que era necessário naquele momento e eram caçados e mortos. Então, eu sou daquele povo que morreu fazendo arte. Eu uso a arte sim, dentro do CAPS, na minha vida e em minha comunidade, porque a vida é uma arte e arte é pra ser vivida. Eu uso a arte pra dar uma banana pro nosso mundo político e boçal. Porque, segundo Marcus Vinícius, ele falou que lugar de louco, de maluco é ocupando os espaços e lugar de Insênicos também é ocupando os espaços pra além do teatro e falando o que sente.

A experiência criativa para Girlene, Chuchu e tantos outros e outras os provoca a criar de todas as maneiras, já que a criação é inerente ao fato de viver e estabelece relações com a realidade

⁴⁷ Referindo-se ao Teatro Xisto Bahia, equipamento da Fundação Cultural do Estado, e à diretora do grupo, Renata Berenstein.

exterior. Retomo a ideia de Winnicott (1975) ao tratar do lugar de brincar na formação do próprio sujeito. Com isso, posso entender o conceito de objeto transicional e a capacidade de transicionar. Logo, quando o sujeito adoece perde a capacidade de comunicação com o exterior, logo perde a capacidade de brincar.

Porém, na cena é possível enlouquecer. As atrizes dos Insênicos, quando lhes são dadas oportunidades de se colocarem em cena, podem recriar seus objetos e trabalhá-los, trabalhando a si mesmas. Através da narrativa é possível de forma lúdica lidar com a vida. As imagens, entendidas como cenas, também podem ser concebidas como formas lúdicas de narrativas que criam um distanciamento (através do choro, do riso, da reflexão). Poetas desempenham bem esse papel, de intermediar os campos, ao brincar com os mistérios da vida, os dramas, os traumas, tornando-os possíveis de serem vivenciados.

Ao falar do processo criativo e do espetáculo que mais a provocou, Girlene traz essa dimensão do brincar que torna a vida mais leve: “Quando eu sentei naquela cadeira e tive que falar da morte do meu filho, aí sim, eu tive que ser eu”. Chuchu interrompe a fala de Girlene: “Foi no Baladas, né Gi? No Baladas de Amor”⁴⁸. Girlene confirma e retoma a fala sobre o espetáculo que, para ela, foi o mais marcante como atriz dos Insênicos, porque optou por trazer para a cena um momento traumático de sua vida. Mesmo levando-a a um alto grau de ansiedade, ter a abertura para improvisar o que a arrebatava naquele momento da sua vida a satisfiz. A oportunidade em criar cenicamente o que era da ordem de um trauma e compartilhar com a plateia, a cada noite de apresentação, a fez ir além em suas inspirações por novas cenas e invenções, seja como atriz ou mesmo dramaturga, elucubrando o que surge como desejo (e necessidade), de forma excitante e precária. Precariedade, salientada por Winnicott (1975), baseada no interjogo entre subjetivo (quase alucinação) e objetivo (da realidade concreta e compartilhada).

Quando eu sentei na cadeira, numa cadeira linda, rosa como eu, toda enfeitada, eu tinha que falar de uma dor que era muito grande dentro de mim, mas doeu! Mas eu aprendi a conviver e depois daquele dia eu soube falar de forma mais suave sobre a morte do meu filho. Eu aprendi muita coisa. E aquilo, fazer aquela cena, me deixou mais feliz. Eu dancei pra Oxum, na Cidade em Versos, eu ia dançar e as meninas iam jogar rosas [se emociona e para um tempo até se restabelecer]. Eu gostaria muito de ainda fazer uma filmagem dentro de um areal, eu andando com uma roupa bem fina, de calcinha e sutiã e tocando música e eu vivendo o vento e o tempo, porque me ver dançar pra Oxum e falar do meu querido filho [fica em silêncio] onde eu estiver ele está comigo. Eu sinto meu filho, não é loucura, deitado comigo, sinto a quentura do meu

⁴⁸ Terceiro espetáculo do grupo, ficou em cartaz por três anos e foi inspirado nos relacionamentos e histórias de amor dos atores e atrizes do grupo.

filho. Meu filho me acorda: ‘Mainha’, quando eu não tô bem. E isso não é loucura. É isso que me toca. E o teatro me fez entender que eu não tô escutando voz, que isso é uma coisa muito boa.

O grau de envolvimento dos participantes, durante os jogos e com suas criações, lhes permite escolher os riscos considerados passíveis de serem encarados e balizam a ampliação da capacidade de jogo. Na prática, são espaços insubstituíveis, de um “entrelugar⁴⁹” que não é da ordem dos sonhos e nem da realidade, mas um espaço intermediário que autoriza a multiplicação das tentativas com menores riscos (RYNGAERT, 1985). Aquele que se coloca à disposição do jogo e da criação desenvolve uma espécie de “flexibilidade de reações, pela diminuição das defesas e pela multiplicação das relações entre o fora e o dentro” (RYNGAERT, 1985, p.60). Assim, podemos encarar o jogo como um recurso que desconstrói gestos e ideias rotineiras, preestabelecidas, na contramão de respostas prontas para situações novas e medos antigos.

Raimundo também faz parte da primeira formação dos Insênicos. De modo simples e muito seguro, trouxe percepções sobre sua experiência com o grupo e seu modo de fazer e estar em cena. Em tudo o que dizia a respeito do campo da arte, havia um atravessamento com sua história de vida e questões da loucura, da invisibilidade e violência social (para quem é preto, gay, louco e já foi morador de rua), a reorganização da vida e a militância na saúde mental.

Assim como Chuchu e Girlene, Raimundo traz a sua experiência com o teatro e o grupo como elemento-chave para o reordenamento do seu sentido de viver e de se perceber na interação com o mundo. Ao falar da sua capacidade de jogo, improvisação e preparação para a cena, ele mostra que sua experiência cultural torna-se saudável na medida em que como artista coloca-se em “estado brincante”, permitindo que suas experiências do viver sejam “colocadas em jogo” e, dessa forma, acaba por dedicar sua arte à vida. Mas, ao contrário de Chuchu e Girlene, Raimundo não se sente profissional. Ele diz:

Eu não uso essa palavra, ‘somos profissionais’. Estamos aprendendo, estudando com as práticas, com as oficinas. Tenho orgulho, porque sei que tenho capacidade pra fazer o que for. Agora, eu não sou mais leigo, tenho mais conhecimento, algumas técnicas, de alguém faltar a fala e eu imediatamente ter que inventar alguma coisa pra peça ter continuidade. Nós aprendemos isso.

A capacidade de jogo, para Ryngaert (1985), está na aptidão de levar em conta o movimento da criação, de forma que a pessoa assume a presença a cada instante da cena e mantém a disponibilidade e o potencial para a reação a qualquer modificação. Raimundo diz ter aprendido

⁴⁹ Assim como se refere Winnicott (1975) sobre o espaço potencial e como Schechner (2012) se refere à “segunda realidade” ou a “espaços/tempos sagrados”.

a “estar presente”, disponível e aberto ao que pode ocorrer em cena. Nesses dois anos com o grupo, tenho visto e compartilhado com Raimundo várias improvisações e sei que é possível perceber sua capacidade de jogo e, para mim, ele certamente é um ator profissional. Mas, ainda que não se considere um, tem consciência que sabe comunicar e expressar na cena teatral.

Como um dos integrantes mais antigos do grupo, Raimundo vivenciou todos os processos criativos para a montagem dos espetáculos e traz sua percepção do teatro, sobre a forma como suas histórias de vida já serviram para serem trabalhadas e elaboradas como cena. Assim como Girlene, Raimundo teve que lidar com seus medos ao encenar seu próprio monstro para o primeiro espetáculo do grupo.

Ao chegar no teatro ou quando o teatro chegou até mim, eu não sei como foi, eu não me achei estranho, na verdade eu me achei. Eu achei aquele pessoal tão mais louco (referindo-se a Renata, a diretora do grupo, e a Andrea Elia, diretora de teatro e atriz, e outros profissionais que trabalharam no projeto) que a gente. Todo mundo fazendo teatro e eu sinceramente não tive dificuldade nenhuma pra fazer o personagem, o personagem que foi criado pra mim no teatro. Ela [Renata] foi conhecer a gente e ela tinha uma ideia de teatro, mas ela ficou tão interessada nas nossas histórias que a peça foi baseada com as nossas histórias mesmo. Eu tinha um monstro que falava comigo e eu via, eu via. Aí, eu falei do meu próprio monstro e ela foi assimilando a cada situação e eu apresentei pela primeira vez no TCA foi o meu próprio monstro e aí pronto, ela não viu vergonha na gente. A gente pergunta, cobra se fez bem. Incrivelmente eu só tinha só uma fala, fazia todo o espetáculo, mas era só uma fala, no máximo três falas. E hoje no meu entendimento, claro, depois de oito anos já tem mais fala que eu consigo fazer. Mas a mudança da arte na minha vida foi tão ... [fica por um tempo em silêncio] eu passei a me conhecer, como diz uma colega do grupo, é o remedinho que faltava, mas eu me senti tão perfeito, tão necessário, eu não vim aqui na Terra pra ser uma pessoa inútil.

A percepção de Raimundo sobre o lugar da arte na sua vida reitera a ideia de Winnicott (1975). Ao responder: “sobre o que versa a vida?”, numa reflexão sobre a atenção que deve ser dada a pacientes psicóticos, o autor aponta como premissa atenção e conhecimento especial às experiências culturais, uma vez que o foco do trabalho deve estar aí, antes mesmo que na saúde desses sujeitos. “Podemos curar nosso paciente e nada saber sobre o que lhe permite continuar vivendo” (ibid, p.138). O que permite a estas pessoas continuar vivendo? Trata-se do viver criativo, manifestado primeiramente nesse espaço potencial do fazer teatral no qual, a seus modos, experimenta cenas, poéticas, atribuídas à experiência cultural e tudo o que advém disso, num esforço de inventividade a partir da memória, do corpo, das histórias de vida.

É a vida de Raimundo, seu desejo de criação, de dizer “sim” a cada encontro semanal com os Insênicos e, dessa iniciativa, estar aberto para o trabalho artístico em grupo, tornando o sentido da vida como sentido de brincar ou, ainda, como afirma a personagem de Rotterdam, a Loucura, ao entender que o amor-próprio é o princípio, o sal da vida, com o entusiasmo do orador com

seu discurso, do músico com a sua melodia, do pintor com sua tela. Portanto, ele se felicita em querer ser quem ele é, Raimundo. Ele reflete com ânimo sua trajetória artística no grupo:

Eu tenho tomado tanto gosto e, por isso, hoje, eu não me vejo sem ser e fazer parte do grupo de teatro. O que mudou pra mim é que antes eu passei a minha vida toda querendo morrer e hoje, eu vivo uma vida querendo viver. Eu faço de tudo pra sobreviver, no maior cuidado do mundo e me modificou de um tanto que, de verdade, eu mesmo chego na frente do espelho e fico me perguntando: quem sou eu? Tudo o que a gente apresentou nada é como a nossa própria vida, agora contada sendo espetáculo. Nada e nenhum Insênico apresentou nada escrito somente por Renata. Tudo o que nós apresentamos durante esses oito anos foi vivência real. Vivência real mesmo.

Das vivências reais que serviram de material poético para a produção de cenas é possível brincar e reinventar personagens, fatos e problemas. É possível ser tantos outros quanto a imaginação e a abertura para o jogo permitirem, a partir de uma pulsão criadora, conforme explicita Sônia Rangel (2012) ao denominar de Máscara-Imagem o que concerne à própria ontologia do ser e opera no seu centro de irradiação. Baseada no pensamento de Jung, a autora afirma que os processos criativos podem ser vistos como individuações, e agrega a ideia de Sombra numa dinâmica de atuação e atualização da obra e do psiquismo daquele que cria. Insatisfação e necessidade impulsionam os sujeitos em criação e abrem possibilidades para arriscar vivenciar personas e situações.

Portanto,

A - Posso imaginar ser outro.

B - Posso imaginar que o mundo seja outro.

A - Vou além: posso imaginar o que não vivi.

B - Posso recordar o que não vivi (ibid, p.200)

É a máscara expandida que, para Rangel está na ontologia da criação enquanto Imagem, sistema de pulsões e personas instauradas no devir da própria criação, um topos esgarçado pelo imaginário em formatividade sempre coletiva.

A individuação pode estar aliada à instauração de “pontos de equilíbrio” entre alteridade e subjetividade e permite àqueles que se colocam em estado de criação atmosferas de bem-estar, encontro, liberdade e integração entre desejos e a materialização das obras, repercutindo, assim, em medidas de cura ou autocura. E, ainda que o interesse aqui não seja valorizar tal aspecto, esse aparece vez ou outra por alguns autores citados aqui.

Raimundo lembra como materializou suas vozes ao dar forma e movimento a um personagem na figura de um monstro. Ao colocá-lo em cena, transformou a experiência, atualizando-a enquanto obra e reorganizando-a subjetivamente. Diz ele:

O primeiro espetáculo que tinha o monstro, esse monstro só aparecia pra me descompensar. O monstro pra mim foi uma vingança. Eu apresentei no palco e depois eu nunca mais vi. Só eu via esse monstro. Eu disse a Renata como era a roupa dele, toda rasgada, parecia uma capa cheia de fiapo, retalho, e esse monstro que eu via desde de criança. E não tinha rosto. Aí, eu botei um rosto nele e apresentei. Na época eu chorei porque ele desapareceu e eu tive algumas crises e eu tava tão acostumado com ele e as vozes, que eu senti a falta dele, chorei por falta dele quando desapareceu. Igual às vozes, as vozes nunca mais vieram.

A possibilidade de trazer uma abordagem criativa dos fatos não cessa para quem se engaja em lidar com traumas, frustrações e vazios. Criar com a arte de forma geral amplia as descobertas de Girlene e de Raimundo, as experiências qualificam sua expressão criativa. Nesse ponto, a compreensão de dar sentido e força ao viver se conecta com a experiência em grupo e a disposição para reuniões e ensaios, bem como para lidar com os estados de ânimo, próprios e dos demais.

PERMANÊNCIA COM A ARTE E MODOS DE FAZER

A permanência de experiências artísticas em grupo e o modo como a prática vai delineando, ampliando e complexificando a poética dessas atrizes e atores salienta, conforme já dito até aqui, e desafia as disposições para o jogo, a liberdade, confiança, flexibilidade, escuta e prazer. Deste último elemento ecoa, ainda, um sentido de ausência e insatisfação diante do que existe e do que se pode construir e usufruir, focando em projetos de devir. Para continuar no grupo, Girlene dá pistas sobre como o seu devir artístico-poético a provoca e sustenta sua responsabilidade e a motiva para jogar com os outros, para os outros, jogar diante dos outros e jogar para si mesma. Girlene fala:

Essa disposição de vir ensaiar na Casa do Benin, ou seja, em outro lugar é renascimento. É como eu toda semana ter que renascer com os Insênicos. Eu não sei o que eu faria sem os Insênicos. Mas, vir pro teatro é um renascimento, de nascer toda semana, eu tenho algo que eu possa dizer que eu vou viver, ainda que venha em crise, ainda que venha bem. Ainda que eu discuta com meus companheiros, ainda que eu discorde e a gente volte pro lugar. Nós somos uma família mesmo, muito amada, todo mundo se respeita, todo mundo se ama. É aquela coisa de momento, porque é um grupo diferenciado mesmo, mas pra mim não há nada de diferente. Da minha terapia no CAPS e dos Insênicos ninguém me tira. Estar nos Insênicos não é só terapêutico pra mim, ele é desafiador. Ele me diz que que tenho que levantar todos os dias da minha vida.

A criação no grupo se faz em medidas cada vez mais colaborativas, a cada ano que passa. Para os sujeitos com quem conversei, a percepção está pautada num esforço conjunto de criação e

organização das cenas para os espetáculos, mostrando até onde vai a implicação de cada um no processo de criação e a implicação do grupo como um organismo vivo e consistente e, na mesma medida, frágil e nem sempre concordante. Para além dos desempenhos individuais de atores e atrizes que, na rotina criativa, destacam-se na liderança de improvisações, no ritmo das proposições discursivas ou problematização de temáticas, o modo de fazer teatro do grupo também está pautado na relação entre o fazer e ler o que é feito pelo outro. Na linha tênue entre o uníssono e o discordante emergidos no processo artístico, os afetos nutrem a criação e estabelecem no grupo a liberdade e o respeito necessários para se colocarem em situação poética, como nos diz Gírlene:

Na hora em que a gente tá escutando o que Rê [Renata Berenstein] fala, surgem muitas ideias. E, às vezes, a gente com ideias de casa na cabeça. Quando Rê fala de um espetáculo e vai colocar um tema, ela já fala. Então, pela vivência que a gente tem na saúde mental, a gente já vem com alguma coisa na cabeça. E o legal de tudo dos Insênicos é que Renata não constrói nada sozinha, até porque a gente não vai deixar, né?! Que nós não somos robôs, somos pessoas. E a gente tem essa liberdade de estar montando as cenas junto com ela. É uma construção coletiva. Eu acho isso muito legal. Por isso que os Insênicos é um grupo diferenciado. E ela escuta a gente, tem atenção com a gente.

Para além de qualquer temática, questão ou procedimento criativo, é o jogo com o outro e a confiança que vão delinear a poética do grupo. Há uma diretora que propõe, impulsiona a criação e organiza a relação entre processo e produto até o último momento de ensaio, mas quando em cena, diante do público, são atores e atrizes que manejam de forma autônoma os acordos previamente estabelecidos em grupo, realçando durante as apresentações seus desejos e impulsos, caracterizando desta forma o que é inerente à presença e construção de cada um/uma. Gírlene explica como percebe as medidas de criação de cada sujeito envolvido diretamente no processo:

No teatro geralmente é isso. Sou eu que construo junto com ela. Então, a minha forma é própria. E eu nunca deixei de ser eu mesma em cima do palco, de falar das minhas dores, das minhas loucuras, da minha sexualidade, tudo em cima do palco. Então, eu acho que é uma construção onde ela pode colocar alguns acertos, mas é uma forma minha mesmo de ser.

Para Raimundo, o aspecto de criação em grupo está diretamente relacionado ao sentido de cooperação, cuidado, acolhimento e diálogo. Nas diferentes etapas de produção da cena, há aquela em que as experimentações são colocadas, renegociadas para, gradativamente serem refinadas com o olhar atento dos atores e da diretora. Com o passar dos anos, o grupo vai acumulando experiências artísticas, maturidade com o trabalho e, conseqüentemente, a autocrítica. É assim que Raimundo compreende esse processo:

Toda vez, a cada ensaio, a gente vai pra casa e quando a gente volta Renata já traz organizado o que a gente queria. Eu mesmo penso de como pode ficar melhor: e se fosse desse jeito?. Quando a gente tá criando é igual a nascimento de bebê, num maior mimo do mundo, no maior cuidado. E a gente pensa que não vai dar certo. A gente fala, “essa peça tá horrível”, a gente fica comparando com as outras peças. A gente só se convence depois da estreia.

Eu gosto de ouvir e também gosto de criar em cima do que eu ouvi. Aí, pra comparar pra ver o que ficou melhor.

Nem todo dia eu tô legal, tem dias que eu tô mais lento. Hoje é um dia assim, mas eu vou e participo. E eu penso que não quero prejudicar as cenas que eu tô ensaiando com os outros.

Na hora que tá tudo sentado dialogando sobre o que queremos fazer, às vezes fica lá as quatro pessoas e cada um quer uma coisa diferente... e isso é difícil demais. Às vezes Renata faz um roteiro com os tópicos, mas eu mesmo mudo tudo pro que eu queria falar, aquilo é só inspiração. Eu falo pra Renata: tá dentro do texto, mas eu não saí do texto, aumentou um pouco, brinquei um pouco, o que você acha? E escuto o que ela acha.

O que esses sujeitos trazem para a cena é a matéria poética que surge e comunica. Antes, porém, ela é explicitada, debatida. Mas como esses sujeitos elaboram suas cenas? Como fazem suas mediações? Mediações são objetos transicionais. Raimundo fala de como entende esse processo e de como o trabalho artístico, atravessado pelo transtorno psíquico, se faz recorrente e presente: porque está ancorado na experiência de cada um.

De quatro anos pra cá, primeiro ela faz uma roda de conversa, depois faz a gente criar por conta própria e roda e roda e só vai dar na saúde mental. A gente fala que quer estar em outros espaços, mas roda, roda e só vai dar na saúde mental. Minha marca registrada é que eu me desprendi, foi a arte que fez isso. Tem coisas que eu vivia só pra falar do preconceito na sociedade, preconceito familiar, de ter sido mendigo, ser ex-suicida. Eu desprendi disso, isso me fez um bem tão grande que você não pode nem entender. Era terrível, eu vivia com isso dentro de mim. É como diz assim, você sai do manicômio, mas o manicômio não sai de dentro de você. É verdade, é difícil você tirar o manicômio de dentro de você, porque é uma coisa que entranha tanto!

A trajetória do grupo é reveladora da sua poética e, através de imagens e narrativas, é possível, para Raimundo e demais membros do grupo, redimensionar o passado e fazer emergir o novo, o inesperado.

REVERBERAÇÕES E RECRIAÇÕES

Dos relatos trazidos até aqui, desde as minhas memórias com aquela senhora cabocla a quem carinhosamente comecei a chamar de Mãe D’água, até as falas de Chuchu Beleza, Girlene e Raimundo, todos têm em comum a afirmação da função do criativo e do jogo na experiência.

A convicção de que é possível se aproximar da realidade pela brincadeira e pelo fazer em grupo, desempenhar novos papéis sociais e ressignificar a relação com a dolorosa vivência da loucura, com o teatro.

Se para a senhora cabocla o sentido de brincar e de estar em cena significava sambar e contar suas histórias das rodas de samba e de reza nas pequenas comunidades do Vale do Jiquiriçá, para os atores dos Insênicos o sentido de brincar está em improvisar e sustentar suas cenas, configuradas na fronteira arte e vida, em representar sem representar, fazer personagens sem vivê-las de forma ilusória. Ao contrário, implica trazer sua leitura de mundo e criar o texto, sua forma de atuação no aqui-agora. Significa, ainda, um exercício de autocuidado, dito de tantas formas por Chuchu, ou a liberdade pessoal que impulsiona Girlene a colorir sua vida, ou uma estratégia de sobrevivência, como disse Raimundo, que o faz contentar-se consigo mesmo e manter o desejo pela vida. Para todos, o sentido de brincar que permanece é o de risco, imprevisto e prazer.

O prazer das improvisações cênicas, ainda que sejam momentos fugazes, é encarado como tomada de consciência e repercute na vida como recriação de si. É o campo do sensível operando na formação e integração desses sujeitos em suas diferentes dimensões: reorganização psíquica e social, reconhecimento, militância, novos vínculos e pertencimento a uma experiência artística em grupo.

A experiência dos Insênicos mostra que o teatro é uma arte viva, que transmite vida e potencializa a criação e invenção, permeadas pelo desejo e pelo prazer daquele que se coloca em jogo, em risco e de forma engajada. Elementos que para Ryngaert (1985) vêm antes mesmo da criação. “Esse engajamento é indispensável para que ele [o sujeito] encontre emergência para romper com aquilo que já sabe fazer e se aventure em caminhos que ainda não conhece” (ibid, p.239).

Com a experiência teatral, os sujeitos extrapolam suas organizações e possibilidades para diferentes dimensões de suas vidas. Compreendem que a condição de “louco” não anula suas capacidades criativas e, pelo contrário, os impulsiona a viver e resistir ao sistema que os invisibiliza, atrofia. Eles e elas apostam nessa pulsão criativa que é a expressão da subjetividade, com novas formas de ser e de interagir no mundo, com recursos que são seus e outros que são do grupo.

Com o jogo é possível considerar toda nova experiência como positiva, quaisquer que sejam os riscos. Num espaço intermediário que também abrange o campo cultural, brincar-jogar-criar

rompe com o sistematismo porque “se experimenta”, multiplicando relações com o mundo. Estar disposto ao jogo e à criação implica capacidade e abertura para comunicar. Significa ter conscientização e desejo de experimentar situações e recolher respostas diversas, numa multiplicidade de posicionamentos outros que não aqueles de estruturas preexistentes.

Esses sujeitos se tornam autores da cena e de suas vidas, quando enfrentam as condições para uma ruptura, ainda que parcial, com o existente e produzem novas formas de jogar e de viver. “A pedagogia do jogo incita à inovação [...] não existe resposta exemplar. O jogo se opõe à esclerose; a distribuição das cartas é renovada e redefinida incessantemente” (RYNGAERT, 1985, p.239).

Sobre o caráter de infinitude, Schechner (2012) lembra que, enquanto o jogo finito segue em direção a uma resolução, o objetivo do jogo infinito é se manter. “As culturas são jogos infinitos. O derradeiro jogo infinito é o jogo em aberto que sustenta a existência” (ibid, p.104). Mantendo-nos em jogo podemos apreciar nossas ações. Em jogo, produzimos formas criativas de comportamento, mantemos um sentido estético e prazeroso de construção de mundo. É um renascimento diário e constante, conforme Girlene, que tem consciência de colocar em cena sua criatividade e expressividade, assim como suas lutas para romper com um sistema e uma sociedade normatizadora e doente.

Vimos que o jogo está entrelaçado ao processo de vida e a verdade do jogo não pode ser conhecida antes que a verdade da vida o seja. Portanto o jogar-brincar-criar não é um fenômeno isolado e não pode ser explicado fora do contexto da própria vida. Por isso, as falas de Chuchu, Girlene e Raimundo se impuseram. Os três reivindicam dizerem por si mesmos, num reinventar-se, recriar-se e, cada vez que contam para os outros suas histórias, relações e mundos, ampliam a noção de fazer teatro, seja como atrizes e ator, seja como sujeitos desejosos e engajados em criar. Chuchu Beleza afirma: “Me sinto reorganizada. Me sinto com autonomia muito grande e, na verdade, eu me sinto a Senhora do Destino hoje. O teatro me deu essa autonomia, esse autocuidado, de amor próprio. Descobri em mim que eu me amo”.

O jogo e o brincar, tal como tratados aqui, se engendram com atividades do teatro, da comunicação e até mesmo com alguns elementos utilizados em práticas psicoterápicas. Em qualquer dimensão, trata-se da experiência sensível, artística e de relação com o mundo, podendo ser fundadora do desenvolvimento do sujeito que, em seus modos de fazer, consegue dar forma a processos criativos, configurando e reconfigurando possibilidades objetivas e subjetivas e, conseqüentemente, reorganizando suas vidas. A originalidade desses artistas está em sua aposta decisiva na força e potência do brincar de verdade coletivamente.

A experiência sensível produz materiais poéticos, originais, reconhecidos aqui por meio de imagens e narrativas. Com eles é possível descrever e compreender o processo de criação a partir de pistas e estranhamentos que emergem do coletivo e caracterizam esses artistas num mapeamento biográfico e histórico que, me parece, é a chave para compreender e qualificar a poética deste grupo. Essa é a proposta do quarto e último capítulo da tese, na convivência com Os Insênicos durante a construção do espetáculo “Quem está aí?”.

CAPÍTULO 4

CRIAÇÃO DE IMAGENS E NARRATIVAS EM OS INSÊNICOS

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo,
 Ele delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos —
 O verbo tem que pegar delírio
 (MANOEL DE BARROS, 2011).

INTRODUÇÃO

“Olha o algodão doce, algodão doce, quem vai querer algodão doce?”. O vendedor de algodão doce entra em cena recitando o poema de Manoel de Barros, até que para no meio do palco. Logo, entra a menina linda e, ao avistar o vendedor, pede com os olhos sorrindo: “Tio, me dá um pedaço do céu?”, ao que ele atende prontamente. A menina agradece e segura o doce como se à sua frente houvesse um mundo a se descobrir e nem percebe quando o vendedor de algodão doce sai de cena dando gargalhadas. Não demora e logo se avista Gemira com os seus sussurros, numa voz em *off*. Era a cobra da menina linda, com quem volta e meia conversava.

Gemira: SSSSSsssss....Quem está aí? Quem está aí?

Menina: Quem está aí?

Gemira: Sou eu, Gemira...

Menina: O que você quer? O que você quer de mim? Vai me roubar?

Gemira: SSSSSsssss sua bobinha...eu não quero te fazer mal... eles que querem te fazer mal!

Menina: Eles? Eles quem?

Gemira: SSSSSsssss eles....o sistema.

Menina: O sistema?

Gemira: SSSSSsssss sim... eu que só quero o seu bem...Eu sou você e você sou eu...

Menina: Eu sou uma cobra?

Gemira: Não. Você é uma menina linda... ssssss... uma menina muito linda... sssss.

Fotografia 11 - Cena da Gemira e a menina linda. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

Na medida em que Gemira se retira de cena, a menina linda vai se acalmando embalada num som de arrocha tocado ao vivo pelo Bando Flores da Massa. Será Gemira seu delírio, suas vozes, seu brinquedo? O certo é que essa menina linda fala com uma cobra e escuta a cor dos passarinhos.

Esse é o trecho que considero mais lírico da peça “Quem está aí?”, encenado pelas atrizes e atores dos Insênicos e os músicos do Bando Flores da Massa⁵⁰. E seria, apenas, puro lirismo se não fosse real a existência de Gemira na vida da própria atriz, Sônia, a personagem da menina linda. Gemira, assim como outros personagens e fatos, faz parte da história de vida de uma das pessoas que compõe o grupo. Há outros exemplos. São experiências do cotidiano daquelas pessoas, assim como momentos de sofrimento psíquico e de expressões mais agudas, como um delírio ou uma alucinação, que fazem parte do material de suas criações cênicas.

É também um exemplo emblemático e recorrente nas invenções deste grupo, no qual vida e ficção se fundem em imagens e narrativas. Eu as tomo para compreender como essas imagens

⁵⁰ O Bando Flores da Massa foi criado a partir de uma oficina de música realizada no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira e é coordenado pelo psicólogo Wagner Ferraz.

se transformam, conforme aponta Rangel (2015), em um operador metodológico que orienta o processo criativo.

Este capítulo busca descrever e compreender o processo de criação de imagens e narrativas durante a construção do espetáculo “Quem está aí?”. Tomo como guia metodológico as balizas do método cartográfico, ou seja, valho-me de pistas e estranhamentos que foram surgindo no processo e não de indicações prévias desta investigação.

Um dos princípios do método é: “atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.13). Assim, o processo de criação que me interessava compreender já havia tomado contornos antes mesmo da construção daquele espetáculo. Além disso, para discutir os processos criativos do grupo era necessário delinear o meu lugar na experiência, o que não era possível logo que cheguei, por exemplo. Por fim, as imagens e narrativas produzidas foram surgindo em meio a aproximações e tensões durante as práticas artísticas em grupo e eu fui fazendo parte do grupo, fui sendo com eles e elas.

Assumir que toda pesquisa é uma intervenção exige de mim, como cartógrafa, “um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis” (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 30). Dessa forma, o texto se estabelece, toma forma e ganha sentido na medida em que o tempo passa e colabora para que a minha perspectiva se some à dos demais – não necessariamente em uníssono – numa reflexão sobre como processos criativos se instauram, implicados na organização de um mundo interno e externo, repercutindo em imagens e narrativas cênicas.

Se no início eu imaginava vivenciar um único processo criativo que resultaria naquele espetáculo, hoje vejo que este foi apenas um entre tantos outros processos produzidos pelo grupo⁵¹ e do qual pude participar, expandindo o horizonte criativo e as possibilidades de produção e percepção cênica com a diretora, as atrizes, os atores e outros colaboradores. Dessa variedade de processos criativos foi possível experimentar, também, meus lugares e modos de fazer – para/com/em – grupo, por vezes acolhidos, acomodados, descobertos, convocados, tensionados e somente (re)conhecidos no percurso de convivência e de criação com esse coletivo. Na medida em que esses sujeitos “tomam” a cena para si, tornam-se autores em medidas e formas de afetação pela arte e pela vida, fazendo com que o seu processo criativo

⁵¹ Conforme dito em outro artigo, Os Insênicos recebe ao longo do ano vários convites para participar de congressos, semanas científicas, seminários e fóruns de diversas áreas do conhecimento como saúde (medicina, psicologia, saúde coletiva), educação e artes.

também seja mapeamentos biográficos e históricos. Essa me parece a chave para compreender e qualificar a poética deste grupo.

Dessa forma, pretendo aqui retomar os pontos de vista de alguns membros do grupo para, com eles, refletir sobre suas implicações no processo criativo (suas aberturas para improvisações e suas medidas de colaboração para a criação de um espetáculo) reconhecendo-os como protagonistas da ação-criação. Para isso, trago-os na primeira pessoa do discurso, como produtores da enunciação. Com eles, analiso a concepção e condução do processo, destacando o lugar e papel das pessoas envolvidas. Com isso, também me situo no grupo, como participante e apoiadora, em diferentes lugares, como atriz, assistente de direção, produtora, pesquisadora, companheira. Esforço-me para romper com uma representação do objeto e buscar um conhecimento produzido no coletivo que, em sua complexidade, “nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. O método reverte seu sentido, dando primado ao caminho que vai sendo traçado sem determinações ou prescrições de antemão dadas” (PASSOS; BENEVIDES, 2015, p. 30-31).

“SÓ QUERO DEIXAR MINHA MARCA NO MUNDO”: UMA CONEXÃO COM IMAGENS E NARRATIVAS

Começo pelo depoimento de um ator dos Insênicos – o vendedor de algodão doce - ao se colocar na roda de avaliação sobre a primeira temporada do espetáculo “Quem está aí?”, ainda em 2017. Reginaldo é um ator que está no grupo há cinco anos e, nesse tempo, era a primeira vez que participava da montagem de um espetáculo. Ali, ele pôde se mostrar um grande ator ao longo do processo. Volta e meia surpreendia a todos pela força em cena, com seu corpo, com seu vozeirão, com gestos e olhares tão presentes. Para ele, estar em cena foi uma oportunidade e uma conquista: “Eu tive direito a uma chance. Acreditaram em mim. E eu só quero deixar minha marca no mundo”.

A percepção de Reginaldo só foi possível após a conclusão de uma primeira etapa que durou quatro meses de ensaios. Foi necessário participar de todo um processo criativo para que ele compreendesse ser possível deixar a sua marca no mundo. Seu registro autoral, seu modo de se expressar cenicamente, um modo de dizer de si e sobre o mundo. Deixar “sua marca no mundo” perpassa pelo que, nesta pesquisa, interessa compreender, sobre a invenção de imagens e narrativas no contexto de processos de criação.

Utilizo a noção de narrativa como a entende Paul Ricoeur (1994a). Trata-se da experiência do sujeito em seu tempo, na qual o ato de narrar e a construção da narrativa organizam a experiência temporal e a experiência vivida, estabelecendo totalidade de sentido, configurada por quem produz o discurso, sendo reconfigurada pelo leitor⁵².

A narrativa possibilita ao sujeito uma visibilidade na sociedade, sendo um instrumento fundamental. Podemos pensar que a história da humanidade é uma boa referência de que a vida em sociedade adquire sentido e forma pela narrativa de ações sobre o mundo, uma vez que a cada passo, o sujeito vai interagindo e construindo sua trajetória e vai se posicionando ao compreender valores, comportamentos e discursos de forma legitimada, livre, impositiva ou violenta.

A comunicação se dá por meio da linguagem. Através de narrativas, podemos registrar fatos passados, dar destaque a pensamentos de uma época, especular sobre – ou inventar – o futuro, revelando aspectos morais, psíquicos, ideológicos e sociais de determinado grupo. Dessa forma, narrativas são elementos essenciais na constituição e sobrevivência dos grupos humanos, pois expressam e constroem o mundo. Não é possível, portanto, estar fora de uma narrativa, pois os discursos, sejam eles individuais ou coletivos, nas diferentes formas de expressão e comunicação, estão ancorados numa lógica de desenvolvimento e sustentabilidade de uma cultura. Logo, narrar é uma atividade fundamental, implicada e necessária ao viver humano.

No contexto do teatro e da performance, quando os membros dos Insênicos se colocam em jogo para as improvisações, eles e elas organizam suas narrativas de modo flexível, aberto e criativo. Com isso, saliento a importância de iniciativas artísticas que permitem a afirmação das diferenças daqueles que são diagnosticados com algum transtorno mental, pois no contexto da criação artística, esses sujeitos têm oportunidade de produzir atos de fala. Assim, deixam suas marcas, organizam suas experiências, constituídas de histórias entrelaçadas individuais ou

⁵² Para Ricoeur, a narrativa é um processo linguístico. Seu trabalho percorre a via da fenomenologia hermenêutica e da teoria dos atos de fala oriundos da filosofia analítica. Enquanto o interesse de outros autores está na busca da identidade narrativa na própria estrutura tendo como base as leis internas que operam na organização do texto (como a narratologia estruturalista), Ricoeur baseia-se na reconstrução do círculo obra-autores-leitores. Ele compreende três momentos do círculo hermenêutico de mimeses, sendo cada um instância de criação e que coloca em ação a capacidade do sujeito de imaginar e de representar o mundo. Em síntese, a narrativa está baseada em referenciais partilhados e codificados na própria língua. Aquele que fala e produz discursos tem a responsabilidade de selecionar os materiais dessa língua, tornando-os singulares, na medida em que agrega algum elemento novo e faz a narrativa única. Ricoeur chama de rede conceitual tudo o que existe anterior a qualquer discurso, considerando-a como um potencial narrativo aguardando o sujeito falante para dar forma a partir do seu discurso. Portanto, a mimeses I deve ser compreendida como configurações pré-narrativas da ação na qual a narrativa ganha sentido a partir de uma trama que constitui seus diversos episódios e os conecta a um enredo mais amplo, resultando numa totalidade significativa – a mimeses II. Finalmente, na mimeses III aquele que faz a recepção da obra também tem um papel recriador, de refiguração, que capta a narrativa.

coletivas, e dão visibilidade não apenas à “ação humana”, mas também a significados e sentidos construídos coletivamente.

Neste ponto, amplio e conecto a ideia de que narrativa pode ser tudo o que emerge do processo de criação através de falas, sons-silêncios, gestos, movimentos, corpos, objetos e textos, repercutindo em diferentes possibilidades de construção pelos atores do grupo e que elaboram a cena improvisada ou uma performance.

A narrativa se organiza no tempo-espaço, sendo uma porta de devires e leituras múltiplas. Apresenta buracos, lacunas e permite acesso à subjetividade. O ator cria a cena ancorado em um contexto cultural e sua obra estará disponível para diferentes leituras. Por isso, as cenas construídas, com sua dinâmica e materialidade, servem como aparato de leitura para quem assiste. Possuem materialidade, ponto de partida (objetos, sons, poemas...) que repercutem em escrituras cênicas⁵³ implicadas na tessitura de “cacos” de histórias que emergem de uma (re)construção de corpos e errâncias de uma vida que se potencializa na arte e pela cena⁵⁴.

Com Ricoeur (1994a), é possível verificar que a noção de experiência é projetada pela narração e sua elaboração produz impacto sobre a experiência, sendo capaz de transformar e enriquecer a vida, já que pode ser enunciadora de modos de viver. Ricoeur desenvolve essa noção de experiência com o argumento de que o evento da linguagem não se esgota na operação em que um sujeito toma a palavra e se dirige a um interlocutor, mas também na medida em que “ambicione [...] partilhar com outro uma nova experiência” (RICOEUR, 1994a, p.119). Logo, com as narrativas é possível ampliar nossa percepção de realidade porque, segundo o autor, somos atravessados pelas mais diversas situações e tentamos nos orientar pela compreensão, com algo a dizer. Temos, portanto, uma experiência a socializar e agregar à linguagem.

Ricoeur compreende a identidade narrativa, primeiro em seu *Tomo III* (1994b) quando atribui a um indivíduo ou a uma comunidade uma identidade específica. Ao considerar o termo ‘identidade’ como categoria prática, a própria narrativa serve de suporte para responder às questões: quem fez tal ação? Quem é o seu agente e o seu leitor? “Responder à questão “quem?” [...] é contar a história de uma vida.” (ibid, p. 424).

⁵³ “A escritura (ou a arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – “em imagens e em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola” (PAVIS, 2015, p.131).

⁵⁴ “O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois a área de atuação, depois o local da ação [...] e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (‘fazer uma cena para alguém’)” (PAVIS, 2015, p.42). O autor esclarece a ideia de cena: “A cena, enquanto organização de sistemas cênicos, mais ou menos integrados a um projeto global, é objeto de uma manipulação e de um trabalho incessante do criador e do espectador sobre as possíveis estruturações das artes cênicas” (PAVIS, 2015, p.192).

A identidade narrativa, constitutiva da ipseidade⁵⁵, traz consigo a mudança na trajetória de vida, sem perder de vista sua coesão. Dessa forma, o sujeito pode ser ao mesmo tempo leitor e escritor de sua própria vida: “[...] a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas” (RICOEUR, 1994b, p. 425). Para o autor, o ‘si’ do conhecimento de si é fruto de uma vida observada e analisada pelos efeitos das narrativas históricas e das ficções compartilhadas na cultura.

De forma mais explícita, Ricoeur (1994b) apresenta dois exemplos para compreender a ipseidade: a experiência psicanalítica e a história de uma comunidade específica. No primeiro, a história de uma vida se constitui por uma sequência de retificações aplicadas a narrativas anteriores e, dessa forma, “um sujeito reconhece-se na história que conta a si mesmo sobre si mesmo” (ibid, p. 426); no segundo, o autor destaca o povo bíblico de Israel que, como nenhum outro, dedicou-se a narrativas sobre si mesmo e, ao fazê-las, como testemunho dos acontecimentos fundadores de sua própria história, se tornou a comunidade histórica que traz seu nome compondo sua identidade da recepção dos textos que produziu – como na relação circular da tripla mimese.

Uma identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas, assim como não cessa de se fazer e de se desfazer, tornando-se “o título de um problema, pelo menos tanto quanto o de uma solução” (Ricoeur, 1994b, p. 428) e não cessa a questão da ipseidade do sujeito, pois a prática narrativa torna-se experiência de pensamento do qual é possível experimentarmos mundos estranhos a nós mesmos num processo de identificação.

Na obra *O si mesmo com o um outro* (1991), Ricoeur mostra de forma mais extensa que a identidade/identificação pessoal se insere no âmbito do tempo e da unidade narrativa de uma vida. Para o autor, todas as possibilidades de ação são realizadas pelo ato de fala, que é a primeira manifestação do agir, uma vez que é possível realizar uma investigação sobre as formas daquele que narra dizer de si mesmo e se reconhecer verbalmente como autor de seus próprios atos (SILVA, 2001).

Ricoeur (1991) relaciona a noção de identidade narrativa à constituição do si mesmo, o que quer dizer que entre o início e o fim de uma narrativa há um longo processo determinado pelo

⁵⁵ Para Ricoeur, identidade narrativa não é pré-definida e estática, mas processo constante e inconclusivo de identificação. A teoria da identidade narrativa se desenvolve pelo desdobramento *Idem* – Mesmidade, sempre o mesmo, que configura um caráter ao si a partir da manutenção dos carecteres – e *Iipse* – Ipsiedade, modelo fluido de identidade, fundada numa identidade pessoal reflexiva e marcada pela alteridade.

tempo que escorre pelas mãos e tudo transforma. E é esse mesmo tempo o responsável pela constituição do sujeito, da sua vida e da sua história (GENTIL, 2008).

Em sua hermenêutica do si, Ricoeur vai pensar o sujeito em perspectiva epistêmica, em função da capacidade de mediar, através dos signos culturais, um conhecimento de si, elaborado por meio de interações interpessoais e institucionais. Na experiência vivida, é possível dar relevância aos aspectos de historicidade e devir daquele que se coloca em narração. “Relatar é dizer quem fez o quê, por que e como, mostrando no tempo a conexão entre esses pontos de vista” (RICOEUR, 1991, p. 174). Para tanto, o encadeamento da narrativa se dá quando se respondem às perguntas: Quem? O quê? Como? As respostas a estas perguntas remetem a: personagem, temporalidade e conexão dos fatos.

Voltamos, assim, à elaboração de uma narrativa que tem em si a mimese para a sua operacionalização e ao que Ricoeur (1994a) chamou de ponto de partida e ponto de chegada da configuração poética, em que “o artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se” (p. 76). Logo, a ideia de mimese distancia-se de um real pré-existente e aproxima-se de imitação criadora, que é o agenciamento dos fatos. No processo de prefiguração, configuração e refiguração da narrativa, a tarefa da hermenêutica é o de reconstruir o conjunto das operações “pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um ator, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir” (ibid, p.86).

Nesse sentido, e seguindo o pensamento de Ricoeur, podemos afirmar que o objeto da mimese é a representação do mundo humano, tendo essa atividade uma dupla função. Primeiro pela capacidade de organizar numa narrativa a diversidade de acontecimentos, personagens, ações e intenções e disto resultar uma síntese de uma realidade diversa. Segundo, pela capacidade da narrativa de trazer novos conceitos e referenciais, pela criação de um novo mundo que, mesmo sendo ficcional, tem poder de transformar o mundo da experiência e propor novos modelos, em sua refiguração pela recepção da obra.

A pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas ‘experiências’. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem (RICOEUR, 1991, p. 176).

Assim como Ricoeur acreditava que a narrativa literária poderia se constituir como um laboratório de configurações, com intrigas, tramas, eventos, episódios e enredos, é parte da narrativa do teatro ser ficção, ser uma outra coisa, um outro ser. Pego “carona” para transpor

tal ideia para a cena teatral, no processo de criação. Cena teatral entendida aqui em conexão direta entre imagem e narrativa, ao colaborar na elaboração de “marcas no mundo”, implicadas na invenção de novos referenciais de subjetividade e de realidade.

Exposta aqui a noção de narrativa com destaques do pensamento ricoeuriano mais pertinentes a esta investigação, abordo, a seguir, a ideia de imagem com o aporte de Nise da Silveira, psiquiatra visionária das produções plásticas de sujeitos psicóticos, e pioneira de um trabalho desenvolvido ao longo de décadas na Seção Terapêutica Ocupacional do Museu do Inconsciente, no Rio de Janeiro.

Frayze-Pereira (2003), em artigo sobre os estudos de Nise, destacou uma questão relevante que desde a criação do Museu se apresenta no trabalho com os pacientes-artistas: Como o artístico é fabricado pelo artista? “Eis aí um mistério que segundo Mário Pedrosa (1979, pp. 76 e 118), nem o artista, nem o cientista nunca chegaram a decifrar” (FRAYZE-PEREIRA, 2003, p.203). O “como” colocado em evidência nos remete à busca por reflexões que ancorem no artista conexões sobre a sua poética e os princípios que movem tal prática.

Início, portanto, o percurso pelo âmbito da imagem, com a precursora do trabalho com pessoas com transtornos mentais no campo da arte e da terapia ocupacional no Brasil, Nise da Silveira. Por mais de 50 anos (1944–1999) pesquisou, sistematizou e organizou no Hospital Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro, produções artísticas de seus pacientes. A busca por novos conhecimentos com pacientes internados resultou em centros de estudos e de reabilitação como o Museu do Inconsciente e a Casa das Palmeiras, além de livros (1982; 1992).

Em seus “caminhos de uma psiquiatra rebelde” (MELLO, 2015), as imagens produzidas no ateliê levantavam questões que não encontravam respostas no campo da psiquiatria. Para Nise, era do caráter prático das oficinas que os terapeutas deveriam estabelecer conexões entre imagens emergentes do inconsciente e a experiência de vida daqueles sujeitos. Seus estudos, de caráter interdisciplinar, privilegiavam o tema da imagem nos campos da literatura, artes plásticas, religião, filosofia e psicanálise. Na psicologia analítica, Nise encontrou embasamento consistente para a prática terapêutica e a compreensão das imagens produzidas no ateliê (MELLO, 2015). As ideias de Jung a fizeram obter um novo entendimento sobre a esquizofrenia ao compreender a percepção e organização de dois mundos, dois sistemas, o externo conectado por meio dos sentidos e o interno conectado pelo inconsciente (SILVEIRA, 1986).

Nise passou, assim, a considerar as imagens como pulsão criadora e forças curativas, acreditando que, através dos símbolos representados pelas imagens das pinturas em seu ateliê, estavam ancorados mitos e mandalas capazes de transformar experiências internas.

A pintura [...] é muito rica em símbolos e imagens que condensam profundas significações e constituem uma linguagem arcaica de raízes universais. Linguagem arcaica, mas não morta. A linguagem simbólica desenvolve-se em várias claves e pautas, transformando-se e é transformador (SILVEIRA, 2000, p.47).

Nise salientava a expressão dos seus “clientes e artistas” pela via da produção das imagens e de afetos catalisadores⁵⁶, numa época em que os transtornos psíquicos eram reconhecidos apenas como incapacidade e doença. “A palavra fracassa. Mas, a necessidade de expressão [...] leva o indivíduo a configurar suas visões, o drama a que se tornou personagem, seja em formas toscas ou belas, não importa” (SILVEIRA, 2000, p. 47).

As obras produzidas valiam por sua significação expressiva e terapêutica. Além disso, com o trabalho do Museu, foi possível dar destaque àqueles artistas provocando desde então reflexões sobre suas potências criativas.

Ora, é porque o artista é instrumento da arte que a psicologia do artista é um tema coletivo. [...] Nesse sentido, na condição de visionário, o criador é depositário de um saber misterioso que o leva a dizer o indizível sem que ele mesmo o saiba porquê (FRAYZE-PREREIRA, 2003, p. 202).

O que acontecia para que sujeitos desenvolvessem suas artes pela primeira vez e de forma tão abundante, surpreendendo a todos?, perguntava Nise.

Nas palavras de Fernando [Diniz, paciente e artista do Museu] estaria possivelmente a resposta: ‘Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para a coisa. As imagens tomam a alma da pessoa’. Se ‘as imagens tomam a alma da pessoa’ [...] pintar seria agir. Seria um método de ação adequado para a defesa contra a inundação pelos conteúdos do inconsciente (SILVEIRA, 2017,p. 14).

Lidar com os inumeráveis estados do ser foi uma das chaves do trabalho de Nise e da compreensão desses diferentes estados. Ela viu em Artaud uma ponte para ampliar seus estudos sobre a esquizofrenia ao reconhecer que ele, o poeta, ator e dramaturgo, por suas vivências e experiências com a loucura, tinha uma necessidade de comunicação “levando-nos a concluir que tais ‘sintomas’ não compõem uma doença, uma entidade patológica definida, mas se

⁵⁶ O ambiente favorável e o afeto eram considerados por Nise como os elementos mais importantes para que os sujeitos que frequentavam o ateliê pudessem se expressar, tendo essas expressões grande potencial autocurativo. Afeto Catalisador foi uma analogia criada em referência a substâncias que aceleram a velocidade das reações químicas.

manifestam como estados múltiplos de desmembramento e de transformação do ser” (SILVEIRA, 1987, p. 5).

Com Nise da Silveira, compreendo que as imagens, organizadas em mandalas e símbolos relacionados à mitologia, podem ser mobilizadas como uma forma não consciente de compensar a dissociação psíquica de alguns sujeitos, sendo esse material cheio de sentidos. Ela exigia que os monitores de seu ateliê se mantivessem em silêncio ao lado dos sujeitos que ali estavam em processo de criação. A orientação servia para desconstruir o olhar daqueles que se dispunham a vivenciar as produções artísticas, sem qualquer interferência. Era preciso calar e assistir, para depois compreender. Da prática vinha todo o material que impulsionava as pesquisas sobre as obras e os artistas daquele museu.

Nessa mesma perspectiva sobre imagem, trago para o debate a ideia de Sônia Rangel, fruto de suas experiências como artista visual e cênica, pesquisadora e professora universitária. Seus estudos sobre trajeto criativo situam o trabalho daquele que faz a obra e, deste lugar, compreende o pensamento criador que instaura o processo.

Ambas são pesquisadoras de processos criativos no campo das artes, tendo a produção de imagens como fio condutor para a compreensão do modo operativo daquele que cria e, por isso, com elas me conecto para compreender o sentido de imagem e como essa impulsiona a criação, opera metodologicamente e estabelece conexões com a realidade e ficção. A imagem que interessa aqui está para além de algo estático ou visual (apesar de também poder sê-lo). Ela está no campo da ideia, em conexão com a memória e parte de mediações com os campos objetivo e subjetivo do artista. Imagem como cena, como tempo, sensação, fonte, devir, reverberação, epifania e pulsão criadora. No trabalho de Nise da Silveira, podemos verificar relações com o trabalho de Artaud, a partir do qual explorou a compreensão dos inumeráveis estados do ser; de Spinoza, ao escrever um livro baseado em cartas ao pensador sobre a potência do afeto; Jung, pela psicanálise da criação artística baseada em mitos e mandalas do inconsciente coletivo; e a poética do espaço, com Bachelard. As duas últimas referências também fundamentam o trabalho de Sônia Rangel, sobre a relação inconsciente na produção de uma obra, bem como ao propor a ideia de máscara expandida alinhada à perspectiva de espaço-casa, lugar do self e da individuação, num misto de imaginação e memória que abre caminho para outros espaços tão caros à autora na compreensão do processo criativo, como o jardim e o quintal.

Ainda que o esforço de compreensão sobre as imagens no contexto de criação apareça e se estabeleça com suas pistas e noções, essas não bastam. “As imagens falam mais que conceitos

para qualquer um, artista, cientista” afirma Rangel⁵⁷. O seu interesse de estudo é a perspectiva do artista. Por isso, é preciso que venha “primeiro a cena, e depois a pesquisa. Por isso, é o prático-teórico”, diz a autora sobre os fluxos de fazer-pesquisar ao propor uma pedagogia poética “com e pelas Imagens⁵⁸” (RANGEL, 2019, p.76).

Imagem é a coisa em si mesma, ela [...] configura a própria imagem do pensamento, portanto não opera metaforicamente, mas assume uma forma de ser, encarnada, temporalmente atualizada na contingência da ação, [...]. Também esta acepção engloba e por ela transitam todos os aspectos da percepção e da expressão, não só o aspecto de expressão verbal ou de conteúdo psicológico, que também não se excluem (RANGEL, 2019, p. 71).

Imagem, enquanto princípio de pensamento ou pensamento criador, conforme situa Rangel (2015; 2019), também é operador metodológico, uma vez que pode ser considerado jogo no processo de criação, responsável por articular e explorar o material poético que, por vezes, se apresenta de diferentes formas, porém sempre ancorado em temas ou estímulos que “rondam” nossos desejos e necessidades de dialogar e repercutem em nossas obras quase como “marcas registradas”. Nesse aspecto, a autora dirá que são os vários estágios do *self* que farão a composição complexa dos processos das imagens⁵⁹ e, com isso, nossa consciência e nosso *self* autobiográfico.

No esforço de mapear o modo de operar e construir o trajeto criativo pela via de pensar por Imagens, três funções são consideradas e, de forma mútua, vão delineando os impulsos autorais daquele que cria: visibilidade, visualidade e virtualidade (Rangel, 2019). Com a primeira função, é possível produzir um filme mental que se encontra imerso em nosso sistema psico-bio-físico-cultural; é o pensamento-sensação-intuição que se modifica com o tempo e a partir da nossa forma de interação com o mundo e de onde emergem as perguntas que orientam nossos trajetos para onde se quer chegar. Com a segunda função, é possível transgredir, prospectar, associar imagens-pensamento de qualquer origem física das imagens sonora, visual, literária ou movimento..., produzidas fora do nosso organismo, transformando a distância entre o conhecido e o desconhecido em provocação poética. Com a terceira, a aura individual-coletiva

⁵⁷ Depoimento no lançamento do seu livro *Imagem e pensamento criador*, em 16 de outubro de 2019, no Museu de Arte da Bahia.

⁵⁸ A palavra IMAGEM é considerada e apresentada na escrita do trabalho de Rangel (2019) com a inicial maiúscula ou toda em Caixa Alta para reafirmar que sua referência está no sentido de “Princípio, de Pensamento ou de Pensamento Criador” (p. 74).

⁵⁹ Baseada em Damásio (2011), Rangel parte da sua afirmação de pensar por imagens para estabelecer conexões e compreensões sobre o processo criativo na perspectiva daquele que faz a obra.

produzida nos modos de subjetivação-recepção permite as muitas e infinitas visões sobre a obra, possibilitando leituras sempre abertas.

No contexto de criação, as propostas se abrem na medida em que princípios se impõem e engendram processos que tomam a imagem como indutor, operador, capaz de comover aquele que faz em ações que deslocam e impulsionam a partir de livres conexões, extrapolando o simbólico e se aproximando “do jogo como invenção, intermediação entre conhecido e desconhecido no devir da poética” (RANGEL, 2006, p. 1).

A unidade que articula o conjunto, o material direto para o poeta e o pintor-desenhista que é a IMAGEM, ou seja, aquilo que a imaginação produz para falar dos temas que me interessam, vêm do mesmo lugar. [...] Esse material intuitivo, amalgamado de memória pessoal e memória coletiva é também ‘pensado’ num momento quase imediato (RANGEL, 2015, p.40-41).

Para pensar a imagem e sua dinâmica em trajetórias criativas, Rangel (2019) levanta a questão: penso imagens ou imagens me pensam? É certo que ambas as afirmações podem ser corretas, na medida em que nossas heranças culturais e biológicas são mutáveis e podem se modificar a cada posicionamento daquele que cria diante do mundo.

Se tais Imagens ‘me pensaram’ com outras tais posso também pensar e modificar meu pequeno destino humano [...] Na leveza de um caminho a ser inventado, posso me reinventar, na vida e na arte, com a vida e com a arte posso inventar ser outro, com os outros, como os outros (RANGEL, 2019, p. 103).

Finalmente, apresentadas até aqui as ideias de imagem conectadas com a noção de narrativa, proponho, para entender o modo de fazer dos atores e atrizes do grupo Os Insênicos, num contexto de processo criativo, verificar o que surge como proposta – processo – produto os seguintes aspectos:

- a) A proposta estética dos conteúdos: O que foi solicitado? De onde partiu? Onde nasceu? Como termina? Qual o objetivo da encenação? Como a experiência (processos e improvisações) é narrada? (inclusive nas conversas, após os ensaios).
- b) Que acordos e mediações dessas imagens e narrativas eram possíveis?
- c) O processo da construção pela experiência dos sujeitos.
- d) O produto poético tanto material como imaterial.

Para tanto, será necessário trazer as vozes dos sujeitos, atores e atrizes do grupo, autores da criação, e, com eles e elas, entender como se sustentam no fazer artístico e nas práticas cênicas, ora provocando, ora desestabilizando, ora reorganizando possibilidades de comunicação e expressão e, de forma mais ampla, como demarcam suas poéticas, seus modos de existência e

seu acesso e interação com o mundo. O que surgiu como realismo e lirismo servem para compreender as variações de aspecto das imagens e narrativas durante o processo criativo, sem perder de vista a perspectiva humana, criativa e poética.

Desse contexto, sigo, agora, com os Insênicos, dando ênfase ao processo criativo do espetáculo “Quem está aí?” e, principalmente, sobre como se sentiram implicados no fazer artístico. Aqui falam, além de mim, quatro atrizes – Chuchu Beleza, Girlene, Anderli, Sônia e um ator, Raimundo. Juntos desde o início da formação do grupo, conhecendo-se como artistas e no percurso de quase dez anos de experiências artísticas inventam formas de estar em cena, suas falas dão visibilidade à ação criadora e alguns de seus sentidos e significados pessoais.

OUVINDO VOZES

“A peça fala de crise. Da crise do mundo, do grupo, da peça que não existe...”. Foi assim que a diretora do grupo se expressou aos presentes no ensaio daquele dia. Mesmo sentindo a angústia que atravessava aquela fala e sabendo que a estreia seria dali a pouco mais de um mês, todos sorriram e se mostraram seguros e satisfeitos. Estávamos numa dinâmica de ensaios proveitosa e com improvisações bem interessantes. Havia cena de protesto, cena de puro lirismo, cena marginal, performance, havia cena de tirar o fôlego e muita cena musical, embalada pelo Bando Flores da Massa.

Fotografia 12 – Cartaz. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Destaque para Gil que atravessou todo o processo criativo instaurando suas performances. Interno do Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira e participante do Bando Flores da Massa, Gil é aquela cujo diálogo marcado e a direção de cena não parecem funcionar. Para Gil estar em cena, é preciso que esteja livre, interagindo da maneira que lhe convém. E essa liberdade é a medida possível para revelar sua potência criativa.

Girlene diz sobre ele:

Gil foi uma figura única e exclusiva no “Quem está aí?” porque eu ainda acho que como o pior dos loucos, por mais surtado que esteja, ele fala sempre a verdade. E Gil, ele não tem dia, a todo momento, mesmo caindo, levantando, mesmo tapando os peitos de Leide,⁶⁰ mesmo vindo me abraçar e deitando no meu corpo e me beijando, e me chamando de meu amor, Gil estava surtado, mas quem está aí? (falando de forma irônica).

Havia muito o que mostrar e o que dizer. Antes de estreiar, tínhamos um roteiro em mãos e com ele seguimos os preparativos para nossa primeira temporada. Mas, mesmo que não tivéssemos o roteiro da peça que tanto afligia a diretora, certamente teríamos uma peça que seria estreada, porque, com *Os Insênicos*, ter um roteiro não necessariamente significa que será totalmente cumprido, mas que algo será apresentado. Anderli se referiu à maturidade do grupo:

Porque a gente foi percebendo, eu fui percebendo, que a criação do espetáculo “Quem está aí?” foi totalmente diferente do primeiro, que era “Em cena Insanidades”. [...] E hoje a diferença a gente vai criando, Renata vai propondo pra gente coisa nova e a gente vai fazendo. Se tiver um espetáculo, alguma coisa, alguma apresentação que alguém convide a gente, a gente cria na hora, a gente cria antes um pouquinho, e a gente vai criando, vai se empoderando, ficando um pouco mais esperto com as coisas do espetáculo.

Havia a necessidade de trazer um espetáculo que colocasse em cena o estigma da loucura, experiência comum a todos do grupo. Sobretudo em tempos de retrocessos nas políticas de saúde mental, fazer um convite “à reflexão sobre a experiência da loucura, suas consequências numa sociedade excludente, mas, antes de tudo, uma aposta na arte como força de se reinventar no mundo”⁶¹.

De acordo com Anderli,

Nosso grupo resolveu criar esse espetáculo “Quem está aí?” para mostrar que do outro lado existe uma pessoa, existe um ser humano, de coração, de mente, que assim como outros suam, a gente sua também. Então, a experiência da criação pra gente foi maravilhosa, foi uma experiência da gente estar

⁶⁰ Na cena *Triste Bahia das Internações* uma atriz tira o vestido e fica seminua no espetáculo, representando sua liberdade e clausura ao ser mobilizada para uma de suas internações. Gil, mesmo sem qualquer orientação da direção, a cada ensaio e noite de espetáculo tentava cobri-la dos olhares da plateia, demarcando de forma autônoma a sua presença em cena.

⁶¹ Texto presente no folder do espetáculo “Quem está aí?”, de 2017.

ensaiando, improvisando, da gente contar a nossa vida, a nossa história porque cada um tem uma vida e uma história. Mas, pra quem tem problemas mentais é um pouquinho diferenciado porque as pessoas não olham a gente com o mesmo olho, as pessoas não enxergam a gente do jeito que é pra gente ser enxergado, são poucos. Então, no espetáculo “Quem está aí?” a gente traz várias dinâmicas perguntando: quem está aí?

A proposta era trazer uma “narrativa dinâmica, recortada e acima de tudo questionadora” (ibid.) e, na medida em que as improvisações eram produzidas, pequenas histórias ganhavam força e repercutiam em cenas para o espetáculo. O que era invisível e estava silenciado ganhava enunciado, tornava-se visível e impregnado de poesia. Como contraponto sobre tudo o que estávamos vivendo no cenário político local e nacional, de negação de direitos, o espetáculo tornou-se urgente. Pelo viés da arte, histórias de abuso, violência e negligenciamento foram entrelaçadas por histórias doces de infância, de corpos em festa, cheios de desejo e de vida. Na percepção de Raimundo,

O espetáculo é um tipo de crítica tanto pra gente quanto pra sociedade. Da gente se olhar a nós mesmos e se perguntar: quem está aí? uma pessoa boa, uma pessoa ruim, o que eu quero, o que eu vou fazer. Quem está aí? É uma grande crítica mostrada pela arte.

Pela primeira vez, o grupo Os Insênicos realizava uma parceria artística com o Bando Flores da Massa, como resultado de oficinas que culminaram em uma apresentação no Teatro ISBA, em 2016. Portanto, a vivência artística dos grupos conectada com a realidade e tudo o que estava sendo colocado no momento (fechamentos de CAPS, aumento dos internamentos e contenções compulsórias, do uso de eletrochoque...) serviram de combustão para alimentar o processo criativo entre os grupos também em 2017, o que necessitou de mais tempo de investigação cênica para a renovação – e revolução - dos fatos. “Esse é um espetáculo sempre em construção, que se atualiza de acordo com o momento presente” (ibid.), explica a diretora.

Girlene ratificou a oportunidade e necessidade de construção do espetáculo em parceria com o Bando.

E a gente usou tudo o que a gente tinha pra usar dentro do “Quem está aí?”. A nossa sexualidade, a nossa liberdade, o nosso direito, o nosso dever. E o mais interessante pra mim foi trazer o bando. [...] O que eu entendo é que depois disso tudo que a gente discutiu na peça a gente conseguiu fazer muita gente enxergar como tratar a gente: Olhe, eu quero ser tratada desta forma!.

Conjuntamente os grupos seguiram o trabalho para, em agosto de 2017, realizar a primeira temporada no Teatro Gregório de Mattos. Mesmo com a idealização inicial de apenas uma temporada, a segunda foi logo organizada e aconteceu em novembro do mesmo ano, embalada pela demanda do público e desejo de todos de continuarem em cartaz.

A solicitação do público por mais apresentações demandou uma mobilização por parte da diretora do grupo para continuar a campanha de financiamento coletivo pela web, organizado através de pequenas chamadas de vídeos dos atores e atrizes. Tal prontidão de todos do grupo para se manter em cena mostrou o quanto o grupo de teatro não só já possui um público cativo, principalmente da área da saúde mental (de profissionais, estudantes, militantes, simpatizantes e usuários dos serviços), como continua a extrapolar o campo e o lugar de debates no qual o trabalho nasce, inovando na linguagem poética, com criação cênico-musical, e em suas estratégias de sustentabilidade.

O fim da primeira temporada foi marcado por um outro episódio que mobilizou a todos, o incêndio na casa de um dos atores do grupo. Apesar da gravidade do fato, tendo como consequência a perda total dos poucos bens que possuía, o ator se manteve firme com o apoio de uma rede de amigos, para além daqueles do teatro, que logo conseguiram nova morada, roupas e objetos básicos de casa. Ver-se sem absolutamente nada não era novidade para uma pessoa que foi morador de rua, dito como mendigo e louco, já que o apego nunca foi realidade em sua vida. E o que à primeira vista parecia ser uma tragédia, tornou-se cena na segunda temporada do espetáculo. O fato de que “ele sobreviveu mais uma vez”, conforme diziam suas companheiras de cena, mostrava que aquilo deveria ser encenado, afirmando, assim, a atualização poética e o caráter de “espetáculo em construção”.

Tal episódio indica que o processo criativo do grupo está ancorado na matéria poética dos membros. Para isso, é preciso que eles façam acordos entre si, uma vez que acordos e debates podem ser tomados como objetos transicionais⁶². E o teatro, com sua dramaturgia, trabalha com as várias possibilidades de contrastes e contradições para incorporar belezas e desencantos da vida, com a leveza e a singularidade própria das artes cênicas.

Os acordos para as produções das cenas partiam, primeiro, das criações em pequenos grupos e, nesse momento, serviam para colocar as divergências e os desacordos, para posteriormente serem apresentadas, discutidas e reorganizadas. Como explica a atriz Sônia:

Na hora eu sinto que as pessoas não deixam eu falar, quando tem uma improvisando, um bocado de cena pra fazer, eu começo a tentar falar. Aí os

⁶² Conforme Winnicott (1975), objetos transicionais são aspectos criativos da experiência humana, característicos da primeira infância. Atuam como uma zona intermediária, na construção do princípio de realidade. Nesse sentido, objetos transicionais são criados e não encontrados. Um ambiente facilitador permite ao bebê ou à criança criar e recriar objetos, de modo a manejar a realidade com algum grau de domínio e relativa autonomia. No caso em questão, podemos conectar esse estado de criação ao estado de jogo e a algumas características fundantes da teoria geral dos jogos que são a autonomia e a gratuidade.

outros pedem: ‘Ah! Não, isso não, faz de outro jeito, de outra coisa’, volta e meia tiram minha ideia.

Cabe nesse percurso a medida de liberdade de cada um e a capacidade de diálogo na construção do discurso, assim como a criação de roteiros de improviso com o que têm para contar, baseados em suas experiências e histórias de vida. A iniciativa de indicar o que querem mostrar é deles e delas, seguido do trabalho da diretora do grupo. Cabe a eles estar atentos às proposições do outro, pois mesmo a diretora tem seus limites e “poder” de direção.

Para Chuchu Beleza, atriz e uma das militantes mais ativas, por exemplo,

[...] eu não concordei de colocar a casa de Raimundo que tinha sido queimada e bota aquilo ali. E eu achava que não tinha nada a ver. Quando eu cheguei na cena e eu vi que botaram e eu não tava na cena e eu tive que fazer e eu não concordava e aquilo me machucava muito porque eu fazia uma coisa que eu não tava afim. Mas, depois eu vim entender que Raimundo tem sua forma de se expressar através do teatro um agradecimento, o cuidado, o carisma que Raimundo tem como um grande ator que eu respeito muito. Era a forma que ele tinha através do teatro. [...] Porque a gente montou uma articulação em 24h pra montar uma casa pra Raimundo. Então, nós usuários, militantes e profissionais da saúde mental e deu certo. Mas, ele não sabia chegar e fazer um agradecimento “obrigada pessoal por ter me ajudado”, mas no teatro ele sabia mostrar todo o seu cuidado e carisma, através da arte. Então, eu recuei o meu pensamento, de respeitar o momento de Raimundo.

A nova cena permite pensar na noção de experiência de Ricoeur, quando o sujeito ao tomar a palavra e se dirigir a um interlocutor – como Raimundo e a partilha com o público sobre o episódio do fogo, sendo também mais um marco de recomeço em sua vida – não esgota seu significado ali, mas ao dividi-la inaugura uma nova experiência que transforma e enriquece a vida.

Assim, o processo de criação da cena e as discussões levantadas durante as improvisações se assemelham e ganham contornos de um simbolismo mítico ao estabelecer conexões com a história do dragão-baleia, conforme apresentado por Nise (1997) ao vincular as imagens produzidas no Museu do Inconsciente aos mitos. Essa imagem mítica simboliza monstros nas matrizes arquetípicas, quando o herói é devorado por um monstro, exprimindo situação de perigo na qual a pessoa é tragada pelo inconsciente. Neste caso, ao misturar realidade e ficção em cena, nosso ator mostrou a tragédia simbolizada pelo fogo que consumiu sua casa, bem como a superação ao reestruturar seu espaço mediante uma rede solidária de amigos. Demonstrou assim grande capacidade interna de organizar aquilo que é a sua casa primeira, seu *self*.

Raimundo é o ator que encenou um monstro, seu monstro, na primeira montagem do grupo, com o espetáculo “Os Insênicos”. Coincidência ou não, a imagem de monstro em diferentes

aspectos ronda a poética desse ator, com significados implícitos e explícitos de superação de desafios.

As histórias contadas se transformam em imagens poéticas. Uma proposição temática vem da diretora ou dos atores e a organização de narrativas se constrói sempre e primeiro na roda, em pequenos grupos. Como explica Anderli, uma cena advinda de sua infância, após várias possibilidades de improvisação, tornou-se a cena do “Samba Lelê” no espetáculo, subentendida nos gritos da atriz enquanto a música era cantada e ritmada pelos pés de todos do grupo em cena: “Samba lelê tá doente, tá com a cabeça quebrada, samba lelê precisava é de umas boas palmadas, samba, samba, samba ô lelê, samba, samba, samba ô lalá”.

Nos ensaios, a gente produzia as nossas imagens, Renata ficava pedindo pra gente mostrar várias coisas. [...] a parte de Mariazinha, que os pais chamam Mariazinha pra dar um passeio e largavam ela num hospício, foi o que vivi na minha vida, a minha primeira internação. Porque eu gostava de brincar, de dançar, ficava o tempo todo dançando, me enfeitando. Meus pais me disseram que eu ia pra uma festa, e eu gostava muito de festa, me colocaram num carro de um vizinho e chegou lá [no hospital psiquiátrico] e me deixou lá. E aí foi muito triste pra mim ser trancada, pior que um passarinho, ali sendo humilhada, escoraçada, a minha salvação foi que Deus colocou um anjo na minha vida que lá dentro tomava conta de mim, cuidou muito de mim, me abraçava e eu querendo ver minha família e não tinha como ver minha família. Mas, com essa construção mostrando já agora o “Quem está aí?” no [teatro] Gregório [de Matos] a gente colocou algumas coisas diferentes pro espetáculo, a gente citando quem somos nós e quem somos nós? no teatro, na vida real? Como falei anterior, alguns enxerga de uma forma e outros de outra e nosso prazer, o meu prazer, é ver quando acha alguém realmente que me compreende, que não me julga, que me trata pelo que eu sou e não pelo que eu tenho.

No processo criativo quem surge primeiro? As imagens, porque é o que opera como pensamento – ação. Imagem, porque é corpo e memória, compreensão cognitiva da realidade e referência sobre tudo o que se fez no campo das experiências. Da imagem surge a narrativa, pois quem a constrói deseja contar, dizer sobre algo. Desse desejo surge a cena improvisada. E, para quem vê faz a sua leitura dessa narrativa, como o círculo mimético de Ricoeur.

Fazer e ler a cena são processos desencadeados por imagens que trazem a oportunidade de construção de narrativas. As proposições para a criação cênica fazem emergir o que esses artistas têm para contar e mostrar, numa organização discursiva sobre o mundo, colocando-os também como encenadores, capazes de criar suas poéticas. É a condição de criador que os faz ampliar e reinventar seus repertórios expressivos e de configuração de novos mundos.

A mesma medida de criação delinea as identidades narrativas, pois, uma vez que se insere na unidade narrativa de uma vida, o tempo é constituinte da subjetividade, que inclui a história e

a obra. Do mesmo modo, o ato de fala é manifestação do agir, logo, criações cênicas permitem mediações de signos culturais para o conhecimento de si e tomadas de posições.

Raimundo chama a atenção sobre as recorrências dos processos criativos.

A gente fala que quer estar em outros espaços, mas roda, roda e só vai dar na saúde mental. Como eu lhe disse, a peça não tem jeito, você veja, as colocações é tudo da gente mesmo, é tudo vivência da gente. Eu não sei até quando vai ter material da nossa cabeça pra fazer peça, porque cada um traz uma vivência verdadeira.

Cabe salientar os momentos nos quais imagens e narrativas nos processos de criação do grupo são trabalhadas e retrabalhadas: 1 – A criação ocorre como um resultado inicial de um estímulo, através de procedimentos, recursos materiais, jogos, dinâmicas ou mesmo por solicitação clara de um tema em duplas ou pequenos grupos que estabelecem acordos do que “contar e mostrar”; 2 – quando as cenas improvisadas são apresentadas durante o ensaio e, em sua maioria, são feitas com acréscimos ou ausências dos acordos estabelecidos (por esquecimento ou por “invenção imediata”, na hora do valendo com a plateia de companheiros atores); 3 – quando, após as apresentações das cenas improvisadas, histórias e depoimentos sobre o que se fez e o que se viu são expostos, tendo ou não rodas de conversa ao final dos ensaios.

Mesmo com uma rotina de trabalho produzida há quase dez anos, a insegurança por vezes persiste, sendo superada pela certeza do caminho já trilhado e pela confiança em si e no outro, sobre os modos de fazer individual e coletivo. Raimundo dá pistas sobre isso: “Eu sinto um nervoso brabo e quando estou em cena, não penso mais que não vou conseguir. Eu penso que eu vou conseguir. Agora eu vou de corpo e alma”.

O QUE DESARMA OS OLHOS

As cenas construídas e destacadas a seguir me atravessaram quando desarmaram meu olhar. Momentos específicos do processo criativo mobilizaram minha atenção de forma desconcertante, e eu as escolhi para dialogar com os atores dos *Insênicos* sobre como perceberam a construção daquelas cenas. Conforme Rangel (2015), ao desarmar o olho, desarma-se o olhar, pois “Trata do estranhamento que nos desarma no encontro-fusão com o olhar-criança, o olhar-poeta e o olhar-louco, devir pungente, lúdico e inquietante da experiência sensível do mundo, com suas dinâmicas em dobras e redobras de *Sete Segretos*” (2015, p.9).

Menina linda

A cena do vendedor de algodão doces que oferece um pedaço do céu para a menina linda, aquela que escuta a cor dos passarinhos e fala com uma cobra chamada Gemira, foi a cena mais lírica de todo o espetáculo, em minha opinião. Como disse anteriormente, vida e ficção se fundem e se mostram em tentativas sem fim de sobrevivência da força criadora, em seus estados constantes de organização e desorganização, provocando naquela que cria a cena, a atriz Sônia, tensionamentos de ordem poética. Até onde brincar com seu objeto transicional lhe permite transgredir sobre suas percepções sobre si mesma? Provocando em quem assiste estranhamentos de realidade, dá pistas de como é possível instaurar forças de inspiração sobre novos mundos.

Fotografia 13 - Cena do vendedor de algodão doces e a menina linda. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

Nise (1997) também traz, em seus estudos sobre as imagens do inconsciente, a figura da serpente, animal presente em rituais ancestrais e arquetípicos: a serpente que muda de pele e se renova, instrumento de regeneração.

Fotografia 14 - Cena da Gemira e a menina linda. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

Recordo que nos processos de ensaio encontrei com Sônia no caminho e juntas seguimos em direção ao local dos nossos encontros semanais. Ao me aproximar, vi que ela não estava muito bem e perguntei se não queria segurar minha mão. As pedras da calçada estavam escorregadias e, devagar, fomos descendo a ladeira. Sônia foi me relatando seu mal-estar, uma dor de cabeça que parecia mais forte naquele dia, além de vozes impositivas e insistentes que sugeriam coisas perversas e sem sentido enquanto estava na rua. Parecendo cansada, ela disse: “Já venci muita coisa pra desistir aqui”. O ensaio daquela manhã seguiu sem problemas. Tempos depois, após o encerramento das temporadas do espetáculo, pedi a Sônia para conversarmos sobre algumas cenas, entre elas a da menina linda e Gemira. Na ocasião Sônia conversou abertamente sobre as demais cenas que seguirão aqui em análise, mas sobre sua cena com Gemira ela não quis falar. Diante do silêncio de Sônia, compreendi que sua implicação com a feitura da cena e como percebia sua produção artística já haviam sido colocadas, no seu esforço de organizar-se como pessoa e como atriz.

Triste Bahia das Interações

A cena aborda o contexto das interações e apresenta um dos momentos mais difíceis e delicados que cada membro do grupo já viveu em algum momento da vida, por uma, duas, três, nove vezes. Eu me integrei ao ensaio com Os Insênicos pela primeira vez nesse momento do

processo criativo. Aconteceu no Espaço Xisto e me deixou numa mistura de entusiasmo e inquietação para a criação.

Fotografia 15 - Cena Triste Bahia das Interações. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

Após uma roda inicial para minha apresentação junto ao grupo, a diretora propôs atividades de aquecimento rotineiras, seguidas de dois exercícios com pedaços grandes de tecido branco. O primeiro solicitava que, em pequenos grupos, cada um pudesse interagir com o tecido de forma coletiva, sem combinados prévios. Com o tecido em mãos e num grupo com mais três atores, trabalhamos com o material espontaneamente, sem muitas dificuldades em seguir o fluxo de proposições que vinha de cada pessoa. No decorrer do exercício foi possível ver que Raimundo era quem mais “se jogava” na proposta, assim, tomou para si certa liderança no exercício. Aliás, não somente naquele, como em muitos outros, como pude constatar ao longo da minha convivência com o grupo. O que é percebido por ele:

A questão da liderança é incrível, quando forma os subgrupos, todo mundo quer vir pro meu grupo. Gostam de fazer o que eu falei. Não é que eu queira ser líder, mas as pessoas se aproximam de mim. Talvez pelo meu jeito de saber ouvir e ter o cuidado de criar junto.

Justamente por seu “saber ouvir e ter o cuidado de criar junto”, Raimundo ia capitaneando o trabalho e assim pude conhecê-lo em nossa primeira criação coletiva. Dentre as improvisações que seguiram, a diretora solicitou a organização do que foi produzido para apresentação a outros

grupos. Do tecido surgiram redes de pescar, grandes ondas do mar, embarcação, corda-bamba, cabos de força, camisas de força. O trabalho seguia numa dinâmica que me entusiasmava pelo acolhimento e nível de preparação teatral daquelas pessoas.

Ainda na exploração do material, a diretora passou para o segundo exercício que tinha um elemento surpresa para atrizes, atores, para mim e outra apoiadora do grupo. A indicação inicial foi apenas pedir que saíssem da sala e, um de cada vez, entrassem no espaço, reagindo ao que acontecesse. Ao saírem, o pedido da diretora foi de que eu e a outra apoiadora segurássemos o tecido branco em cada ponta, deixando-o esticado de ponta a ponta da sala de ensaio e para cada entrada deveríamos envolvê-los de forma a ficarem amarrados.

Mesmo com o desconforto de minha parte em ter que imobilizá-los, o exercício seguiu e as respostas foram as mais diversas e surpreendentes. Houve aquele que resistiu com prontidão, aquele que paralisou, se assustou, gritou e quem apenas sorriu ou recitou uma poesia. Terminado o ensaio da manhã, a diretora pediu uma roda e, antes que iniciasse qualquer orientação, alguns começaram a falar sobre a surpresa com a proposta e, logo, trouxeram lembranças do que viveram em seus internamentos. Enquanto falavam, eu me recuperava do que havia vivenciado, diante de tantas intensidades de reações.

Numa mistura de depoimentos, a surpresa maior foi ver a reação de uma atriz que apenas sorriu enquanto o tecido a envolvia. Para ela, a sensação era de liberdade e leveza, como o “casulo e a metamorfose da borboleta”, para além dos controles na sua vida real, assim como descreveu sua última contenção no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira.

Tudo que foi construído e dito naquele dia ficou ali e não foi levado para o espetáculo. Mas não se perderam, estava subentendido. Outros exercícios com o tecido foram propostos em outros ensaios e pequenas células de movimentos, gestos e palavras repercutiram na cena final de Triste Bahia das Internações, resultando num texto organizado pela diretora:

Milhares de vidas se vão. Antes de entrar numa internação, dentro de uma internação, quando sai da internação. Mas, todos morrem um pouco lá dentro, ao entrar. Morre um pouco de nós. Quando não de maus tratos, de esquecimento, quando não por descaso, de tristeza ou quando o corpo já não suporta mais o peso da vida.

Fotografia 16 - Cena Triste Bahia das Internações. Espetáculo Quem está aí?, 2017a



Fotógrafo: Talbert Igor

Para Sônia, atriz do grupo, “Triste Bahia é uma coisa muito triste, é quando o paciente é tirado de sua identidade”. O corpo é o que sofre a primeira violência pela via da contenção e da medicalização numa condição de enclausuramento. Esse mesmo corpo, ao passar por tais procedimentos de tratamento pelo saber psiquiátrico, dentro ou fora dos espaços de cuidado, perde em parte a noção e o domínio sobre desejos, movimentos, ritmos e gestos.

Sônia afirma que as internações e tudo o que decorre desse processo resultam em perda de identidade. Essa perda, ainda que compreendida como um momento de fragilidade e falta de referências, faz com que ela se distancie de suas convivências, afetos, gostos, gestos, habilidades, corporeidade... Esse processo de reconhecimento de perdas também configura uma afirmação de identidade, porque há um rastro de memória que dá pistas sobre “quem é você” no esforço de “juntar os pedaços do que se é”. Dessa forma, o sujeito mostra que é constituído como leitor e escritor de sua própria vida. Nesse movimento, conforme Ricoeur (1994a), a identidade narrativa mostra que “o si do conhecimento de si não é o eu egoístico [...] é o fruto de uma vida examinada” (p. 425).

Os efeitos do excesso de medicação incidem sobre o que o corpo faz com sua materialidade, representado em energia e fluxos de acontecimentos. Com isso, passa de “imagem ação do corpo” para “imagem docilização do corpo”, criando padrões corporais – a exemplo da obesidade - e as “gírias” do corpo como formas de alcançar uma estabilidade de comunicação

na sua relação com a natureza e o meio social (BITTENCOURT, 2012). Pela perspectiva da dança e da arte do movimento, Adriana Bittencourt (2012) traça algumas ideias que convergem com o propósito desta pesquisa, uma vez que traz a imagem como ação do corpo, sempre instável, pela necessidade de se tornar presente, ou melhor, “presentidade” – termo da autora para dizer que a ação de perceber é sempre modificada.

A autora aborda as “gírias do corpo” para tratar da percepção de padrões no corpo, uma vez que essas “gírias” possibilitam compreender a permanência de alguns acordos e estruturas organizacionais que emergem das negociações com o ambiente com o propósito de produzir padrões para alcançar a estabilidade necessária ao longo do tempo. Esses padrões são ajustados num primeiro momento pelo corpo, a partir de uma rede de informações, formando sistemas de linguagens visuais, sonoras, verbais (BITTENCOURT, 2012).

É, portanto, com imagens que se torna possível manter conexões com o mundo, através de trocas dinâmicas e altamente elaboradas entre corpo e ambiente. Cada corpo é capaz de elaborar sua cadeia de informações através de suas experiências, como numa “passarela de imagens” (BITTENCOURT, 2012, p.82).

Chuchu Beleza foi a atriz que protagonizou a cena e, no decorrer do processo criativo, era possível sentir sua força física a cada vez que ensaiávamos com o tecido envolvido em seu corpo. Em alguns momentos, era necessário dar uma pausa na improvisação diante da emoção que a mobilizava, por lembrar das repetidas vezes em que esteve internada.

No decorrer dos ensaios, cenas foram improvisadas para experimentar diferentes formas de representar o ambiente hospitalar, o que propiciava embates sobre como deveriam ser mostradas e o sentido a ser dado à cena. Contexto de criação visto por Chuchu como saudável: “É isso que faz diferença no nosso grupo, a gente vai discordando, discordando e construindo, crescendo. Não adianta ser todo mundo na caixinha, cada um na sua forma, achando igual e não mudando as formas”.

Raimundo concorda que algumas cenas precisam ser discutidas em grupo, para entenderem o que deve ir para o espetáculo ou não: “As divergências vão existir sempre. As intonações eu nunca vou concordar que é legal, qualquer intonação é horrível. Mas tem uns que já estão viciados no manicômio que defendem voltar para aquele espaço”. Mais uma vez a questão da identidade narrativa se impõe visto que o debate sobre o sentido da intonação se instaura e provoca no grupo tensionamentos sobre o que deve ser criado e o que deve ser apresentado, pois enquanto uns assumem o olhar institucional sobre suas vidas, outros conseguem romper

com essa realidade e encontrar outras possibilidades de convivência com esses inumeráveis estados do ser.

Ricoeur (1991) encara as histórias de vida (narrativas) como interpretação de um sujeito que, ao se debruçar sobre si mesmo e sobre o que ocorreu em seu passado, reconstitui-se mimeticamente como outro no tempo presente e, nesse momento, pressupõe a perpetuação desse eu no tempo futuro.

Até que a cena de Chuchu chegasse ao resultado final, algumas prototipagens foram testadas. Nessas experimentações, a própria atriz sugere tirar seu vestido branco e ficar em cena somente de calcinha, antes de ser amarrada. Para ela significava liberdade e empoderamento sobre seu corpo, o que foi validado pela diretora e os demais. Chuchu reitera suas sugestões para a construção da sua cena e do espetáculo:

E o branco [se referindo ao figurino], que eu falo do branco porque eu pedi a nossa diretora, eu dei a ideia e ela topou. Acho que era o momento que Os Insênicos celebrava através da cor a paz, mostrar que com todo o sofrimento que a gente não tem nenhuma dificuldade de fazer teatro, porque a gente faz o teatro porque o sofrimento que a gente teve e tem a gente transforma em arte. Então, não existe aquela coisa de sentar pra escrever o roteiro. A gente já tem na cabeça, passa pra ela e transforma em arte. Então, pra gente é muito fácil fazer isso.

Porém, a ideia de ficar seminua em cena reverberou de maneira curiosa em Gil, o nosso performer do Bando Flores da Massa, aquele que cavou o espaço para estar em cena de forma livre, sem qualquer orientação ou marcações, apenas com sua presença. Chuchu lembra da reação de Gil e o comentário feito por ele ao companheiro da atriz, quando foi assistir a peça pela primeira vez no teatro:

Teve um dia que Gil falou assim ‘Como é que você aceita, marido, que sua mulher mostre os peitos pra todo mundo?’. Quer dizer, ele surtado, aparentemente as pessoas acham que ele tá desorganizado, mas mesmo assim não deixou de ser machista, um louco machista, em achar que eu não posso mostrar meus peitos porque meu marido que manda em mim. Então, isso me marcou muito quando ele fez isso comigo, quando ele cuidava de mim e pegava um pano pra poder cobrir meu corpo. Então, “Quem está aí?” foi um espetáculo impressionante e eu espero que volte.

“Triste Bahia das Internações” não só me desarmou ao revelar possibilidades e potencialidades criativas e cênicas nas histórias e experiências de vida que limitam (hospitalização e medicalização) os sujeitos, seus modos de vida e suas subjetividades, como descortinou valores e condutas implicados num enredo mais amplo da narrativa, como o machismo e sexismo de nossa sociedade, revelados na reação de Gil, “um louco machista”, como afirma Chuchu.

Fotografia 17 - Cena Triste Bahia das Interações e Gil (o louco machista) Espetáculo Quem está aí?, 2017b



Fotógrafo: Talbert Igor

Família

A cena sobre família foi a mais intensa e deflagradora de debates. Tratar desse assunto era sinônimo de contraposições, uma vez que representava opiniões e realidades divergentes nas vidas do grupo. Há aqueles que percebem suas famílias como negligentes, algozes, e também como a base para o cuidado, afeto e acolhimento. Chuchu Beleza reconhece:

Quando a gente fala que a família maltrata muito o usuário, a gente não tá falando só da nossa família. Na minha família teve pessoas que me maltrataram, mas teve pessoas que cuidou de mim [...] Mas, a gente não tá falando só da gente. A gente tá falando da maioria dos usuários que a família maltrata. Mas, tem aquela questão, a minha bandeira dentro da luta antimanicomial é o autocuidado, quando você se autocuida, você se autoafirma. Você consegue mostrar que você não é aquele louco incapaz e coitadinho. Você consegue despertar respeito dentro da sua família e a própria família mostra aos familiares que você mudou e que você merece respeito.

No processo de construção da cena, permanece aquela em que a cobrança familiar se impõe, com diversos questionamentos e críticas sobre o comportamento, sexualidade, relacionamentos pessoais e tomadas de decisões daqueles parentes considerados com transtornos mentais.

Fotografia 18 - Cena Família. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

Girlene, construiu seu discurso de forma intensa, como ela é. O fato de ser uma militante atuante na área de saúde mental em Salvador e já ter sido gestora da AMEA⁶³, ela fala com propriedade e aborda a construção da sua cena:

[...] precisou um trabalho da gente mesmo se respeitar perante a família, porque um militante precisa impor respeito em sua vida. [...] a família realmente, eu sei que ela está adoecida, que ela precisa saber cuidar, mas a família precisa também saber cuidar do seu usuário. E a gente tem que saber também se cuidar e saber se impor pra ser o que a gente é. Principalmente quando ela é mulher, preta e favelada e louca.

A cena em foi debatida e contestada por Girlene, enquanto discurso, enunciado e marcações, com seus colegas e com a diretora (a sensação de “controle e dominação” nas direções das cenas). Do seu incômodo, incluiu um “caco” que permaneceu nos ensaios e no espetáculo: “Querem controlar tudo! Essa cadeira mesmo só vou colocar aqui porque Renata, minha diretora mandou! Mas até no teatro querem me controlar!”.

As imagens e narrativas surgiram em meio a tensões e aproximações. Como elaborar uma cena que comungasse com a expectativa de todos e afirmasse a realidade pungente dos sujeitos?

⁶³ Associação Metamorfose Ambulante de Usuários e Familiares do Serviço de Saúde Mental – AMEA – de Salvador.

Coube à diretora mediar debates e improvisações delineando as ideias e a composição cênica das situações que deveriam ganhar relevância até que a atriz em destaque na cena toma para si a força (num misto de raiva, indignação, contestação) da sua criação. Reiterava-se assim que vida e arte podem ser entendidas como incansáveis tentativas de reconhecimento e visibilidade, e a evocação de sua criação artística é a criação do próprio sujeito “firmando-se no mundo com suas várias personas em relações [...] onde a biografia só existe porque é biografia de obra” (RANGEL, 2019, p 23).

Na cena construída, Girlene toma a palavra e faz um ataque declarado à família, posta como um coro pelos demais que representavam os parentes: irmã, irmão, filho, mãe, prima. A atriz se coloca de forma verborrágica e com palavrões sobre tudo o que pensa e o que viveu no contexto dessa relação. A cada ensaio uma nova fala crítica era acrescida, assim como esquecida e reconstruída. Aos poucos, ela foi organizando ideias e intenções.

Nos ensaios, quem está de fora assistindo sugere ideias para otimizar a comunicação da cena. Tanto Renata quanto o grupo acolhem e a cena avança. Mas, de modo geral, todos ainda buscam a aceitação e aprovação do grupo, principalmente, da diretora.

Eu fiz a peça porque....

Explicar o sentido da peça surgiu como cena durante o processo criativo. A ideia: uma pergunta a ser respondida com uma única frase. A brevidade da resposta exigia uma prontidão dos atores, por isso, fez-se como flecha lançada no tempo e no espaço, afirmando um passado e vislumbrando o futuro. As respostas foram dadas e aprimoradas nos ensaios, tornando-se certeiras no momento do espetáculo.

“a arte me contaminou”

“de médico e louco todo mundo tem um pouco”

“pra mostrar que eu sou igual a você”

“pra respeitar as diferenças”

“pra mostrar que eu sou uma planta e comigo ninguém pode”

“pra mostrar a minha superação”

“pra mostrar que somos capazes”

“pra mostrar que através da atenção e cuidado ficamos bem”

“pra mostrar que nesse mundo louco todos se questionem todos os dias”.

Fotografia 19 - Cena Eu fiz a peça porque... Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

A resposta de Sônia foi dada com firmeza e surpreendeu a todos: “eu fiz a peça pra mostrar que eu sou uma planta e comigo ninguém pode”. Surpresa que nos levou a reagir com uma boa risada. E assim era, toda vez durante os ensaios, assim como a cada final de apresentação com a risada certa da plateia, enquanto estivemos em cartaz. Ela justifica sua resposta:

[...] eu botei na minha fala que eu era uma árvore, uma folha comigo ninguém pode. Eu botei que eu sou folha porque ninguém poderia comigo, a partir do momento que eu entrei no teatro e vim pro CAPS as pessoas começaram a me aceitar do jeito que eu sou.

A atriz é a mesma da cena Menina linda, que protagoniza com o vendedor de algodão doce e a cobra Gemira. Sônia reitera sua força criativa advinda da convivência com o grupo e a persistência (indicador de sobrevivência) na arte: “eu botei que sou folha, porque ninguém poderia comigo”. Sua síntese me remete mais uma vez aos temas míticos trazidos por Nise da Silveira. Dessa vez, é o mito de Dafne que emerge pela imagem-narrativa da atriz, que busca proteção junto a sua mãe, a terra, que a acolhe e a metamorfoseia em vegetal, numa reconexão com suas origens e forças primárias.

Coube à diretora do grupo propor desta cena o seguimento para a finalização do espetáculo com a distribuição de pequenos espelhos para atores e plateia. A “deixa” seria a última resposta de um dos atores sobre por que fez a peça: “pra mostrar que nesse mundo louco todos se questionam todos os dias” tendo a marcação posterior à pergunta, em coro, de todos do grupo

frente a seus espelhos: “Quem está aí?”. Porém, ao compartilhar a ideia, uma nova sugestão é trazida por Girlene, a mesma que protagonizou a cena da família. Assim, uma nova pergunta-cena é elaborada para questionar e provocar a plateia.

Espelho, espelho meu, que ser humano sou eu?

Girlene diz:

Aquela questão do espelho que eu pedi pra Renata pra botar no final, quando dizia ‘espelho, espelho meu, que droga de ser humano sou eu?’ é uma forma de repensar os conceitos de quem sou eu, do que estou fazendo aqui e quem está aí, a loucura, e a loucura entre si, com a normalidade também, tá entendendo? [...] A Loucura, a realidade, a doideira. E o povo se assustou, e o espelho é muito grande, nele está um monstro, e o povo se assustou. Quando eu vi o espelho, eu disse: ‘tem que botar esse espelho’ porque a gente tem que se espelhar todo dia e dizer: ‘espelho, espelho meu, que monstro de ser humano sou eu?’, que só olho pra mim e não olho pros outros. ‘Quem está aí?’ é muita realidade.

A pergunta aceita e incluída no espetáculo foi “Espelho, espelho meu, que ser humano sou eu?”. Apesar do argumento da atriz em incluir um adjetivo na frase – que droga de ser humano sou eu?- o grupo não se reconheceu. Mas Girlene manteve sua pergunta-provocação: “Espelho, espelho meu, que droga de ser humano sou eu?”.

Fotografia 20 - Cena Espelho, espelho meu. Espetáculo Quem está aí?, 2017



Fotógrafo: Talbert Igor

No exercício reflexivo, a identidade narrativa se instaura na ambivalência entre o que se é, o si mesmo, que é idem - mesmidade-semelhança –, e o que se vem a ser, em devir, ipseidade, o outro. Cada ator e atriz do grupo faz suas elaborações sobre “que ser humano sou eu?”. A qualidade sugerida por Girlene não ecoa nos demais e ainda assim ela insiste no posicionamento reflexivo com o espelho, tornando-se desafiador também para quem assiste. A identidade de uma pessoa é feita de identificações com alguém ou algo e ao reconhecer-se (ou não), isso contribui para reconectar-se. Um sujeito espelha-se no outro, num personagem, uma ideia; com isso reconhece-se consigo mesmo (Ricoeur, 1991). Tal reconhecimento pressupõe distanciamento e aproximação de valores.

Com firmeza, sinceridade e deboche, Girlene evocou com a eloquência da personagem de Rotterdam, o que é da própria loucura:

Eu me revelo, como já disse, com meu rosto e meus olhos e, se alguém quisesse me tomar por Minerva ou pela Sabedoria, eu o haveria de desiludir sem palavras, por um só olhar que é o espelho menos mentiroso da alma. Não uso disfarce, não dissimulo no rosto o que não sinto no coração. Sou sempre igual a mim mesma (ROTTERDAM, 2006, p. 17).

Quem está aí?

O início do processo criativo do espetáculo explorou de diferentes maneiras a pergunta-título do espetáculo, como os exercícios de aquecimento de “olho no olho”. Me chamou a atenção para a forma como cada um se colocava e estava no processo: diferentes olhares que também mostravam estados de ânimo, ora distantes, ausentes, sofridos, nervosos, presentes, entusiastas, cheios de coragem. Das improvisações, em duplas, como um jogo rápido e exaustivo de perguntas e respostas sobre “quem está aí?” muitos discursos foram produzidos, entre eles: “O remédio, a poesia, eu, rivotril, mãe, minha voz, nervosa, paciente, indecisa, chega! Chega! A maluca, a depressão, o amor, a alegria, o imaginar, o sol, o medo, a escuridão, não sei, não sei”. Também no esforço de dizer sem muito pensar e elaborar respostas, Raimundo se jogou no exercício:

O dono do mundo, o excluído, o fora da linha, o ressocializado, aquele que comeu o seu cuscuz, uma pessoa militante, uma matéria, um nada, um tudo, um fraco, um impotente, uma encarnação, um sonho perdido, a beleza, uma criança, um poeta, um sensível.

Em grupo, as entonações de quem perguntava e de quem respondia, ora surgiam com medo, intimidação, como algoz, como acolhimento, como curiosidade, como descoberta. Nesse processo foi possível perceber como os estados de ânimo e os estados do corpo envolvem níveis

de complexidade que fazem com que as imagens-corpo sejam extremamente maleáveis e transitórias. Desencadeado pela pergunta-chave “quem está aí?”, estimulado por um fluxo constante e exaustivo de perguntas e respostas, o exercício provocou em todo o grupo um posicionamento “de si mesmo como um outro”, por incitar os sujeitos a uma reflexão implícita e explícita sobre “quem sou eu?”. Com este exemplo, podemos compreender que as identidades na narrativa são desdobramentos de um “eu” que, ao voltar-se para o si-mesmo, termina escrevendo sua história de vida com um outro (RICOEUR, 1991).

PARA CADA PROCESSO, UMA POÉTICA. PARA CADA POÉTICA, UMA INSTAURAÇÃO DE NOVOS MUNDOS

A *poiética* é a obra que se instaura como consciência de princípios para a materialização da forma. A autonomia da poética deve ser reivindicada como reflexão sobre a conduta criadora, de modo a articulá-la nos níveis científico, filosófico e antropológico (PASSERON, 2004). Em sua abordagem poética da criação, Passeron (1997) acredita que a “causa material” da obra está longe de ser passiva, considerando-a na ambiguidade da luta entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material. Assim, como Salles (1998) em sua morfologia da criação, implica-se à obra um projeto poético, de cunho autoral, na singularidade de um processo integrado entre sujeito criador, sua historicidade, a matéria, seus procedimentos e o tempo de experimentação.

Na mesma perspectiva, Pareyson (1997) situa a poética como um modo operativo especial delineado em cada processo criativo, traduzindo em termos operativos e normativos as tendências e habilidades de uma pessoa e de uma época. O autor caracteriza a compreensão de uma poética pela concordância à espiritualidade e ao tempo do artista.

Para tais estudiosos, há um aspecto que deve ser considerado, pois atravessa todo o trabalho de elaboração de uma obra artística: a interação - percepção de mundo em que os afetos antecedem a criação. “Os afetos nutrem a criação” (PASSERON, 1997, p. 112) e, em se tratando de um contexto de criação com sujeitos usuários de serviços de saúde mental, são os afetos que ancoram a relação de confiança e prazer no fazer coletivo, bem como fortalecem o trabalho artístico nos momentos de novas investigações.

O afeto é elemento básico do trabalho dos Insênicos, na busca por poéticas que se apoiam menos na vida como realidade dada. Pelo afeto, os sujeitos do grupo abrem-se a novas configurações,

por meio de suas imagens e narrativas; uma vez considerada a insatisfação diante do que existe, o foco do pensamento criador está no projeto de um devendo ser (PASSERON, 1997).

Raimundo faz uma síntese do trabalho artístico dos Insênicos: “Tudo o que a gente apresentou durante esses oito anos foi sobre nós”. O “Tudo” a que se refere Raimundo representa também a história do grupo que, no percurso de quase dez anos, iniciou com o espetáculo abordando a loucura, “Os Insênicos” (2010), ecoando a voz dos loucos e suas visões de mundo. Em seguida, passou pela “Cidade em versos” (2011), um recital cênico sobre Salvador, no qual um sujeito diagnosticado com transtorno mental se relaciona com o espaço da sua cidade. No ano seguinte, o espetáculo que permaneceu mais tempo em cartaz, dando grande visibilidade ao grupo, “Balada do Amor” (2013/2014/2015), inspirada nos relacionamentos e histórias amorosas dos atores e atrizes. Nos dois anos posteriores, mobilizados com a morte de um interno no Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, que sugeria negligenciamento e violência institucional, e com os retrocessos no campo dos direitos da saúde mental, o grupo questionou a sociedade com “Quem está aí?” (2016/2017), numa performance cênico musical construída a partir das experiências de enclausuramento.

A natureza efêmera do teatro e dos processos criativos para a construção de cada cena é como imagem e ação do corpo, com sua instabilidade e “presentidade” (BITTENCOURT, 2012). Cada momento é modificado e (re)organizado. Porém, as obras criadas deixam marcas – registros autorais de um grupo – de um modo de fazer teatro que traz em sua narrativa uma elaboração criadora, um conhecer a si mesmo e sobre a vida.

Ao levantarem temas diversos (amor, cidade, família, direitos sociais) também vinculados à questão da loucura, o grupo estabelece uma transformação artística, política e social na vida dos próprios sujeitos, atrizes e atores. Com seu fazer artístico e numa atitude crítica entendida como modo de pensar, de dizer e agir, promovem o desassujeitar-se dos modos de dominação em que vivem. Há uma implicação com a noção de cuidado de si, pela reconexão com outros corpos e com o corpo próprio, na direção da autonomia e da liberdade, para uma instauração de novos mundos. Assim como vislumbra a atriz Sônia, a menina linda, aquela que fala com uma cobra e escuta a cor dos passarinhos, com sua poesia e o desejo de, numa próxima oportunidade, recitá-la em cena:

Eu queria sonhar seu sonho,

Sentir seu sentido

Entrar no seu mundo

Bem no escuro do fundo do mundo

Sonhar seus sonhos e realizar seus desejos

Se isso acontecer

Deixa acontecer

Então, juntos seremos felizes

Porque essa é uma realidade feita de ilusão.

Realidade e ilusão se fundem no trabalho artístico e na vida dos atores e atrizes do grupo, como uma simbiose que nutre seus sentidos para criação. Mediados por imagens e narrativas sempre abertas, inacabadas, imperfeitas que cruzam a expectativa do futuro, considerações do passado e a vivência do presente, organizando, assim, novas experiências com o mundo.

EM BUSCA DE OUTRAS POÉTICAS ELOQUENTES:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossas sociedades capitalistas o louco é transformado em coisa, é pejorativamente visto como algo menor, destituído de valor, de função, de lógica, de razão e de saber. Tal posicionamento resulta num pensamento que impõe a ideia de incapacidade aos sujeitos ditos loucos sobre suas vidas nas mais diferentes esferas (social, psíquica, econômica, jurídica, afetiva, estética). Ao contrário, como contraponto e inspiração, temos a personagem de Rotterdam, a Loucura, que discursa com autonomia, leveza e alegria de viver. Com a sua eloquência, e atravessamentos de uma vida pré-concebida pelo outro, a Loucura se impõe e demarca seu lugar no mundo. Firme em suas colocações, rompe com o controle e domínio dos corpos, assumindo esse como o seu lugar, o corpo como festa e entregue às paixões.

Na obra, a personagem é a afirmação de princípios e valores que são esmaecidos em nossa convivência coletiva, como o amor-próprio, a alegria, a liberdade e a confiança em si mesmo. Com desenvoltura, mostra que viver confunde a gente, uma vez que a vida reprimida, medicalizada, normatizada, representada e exercida em micropoderes, nos mais diversos contextos e sentidos de raça/etnia, gênero, sexual e razão, produz dominações e exclusões ao mesmo tempo em que naturaliza aberrações, bizarrices e, mas doenças letárgicas que faz dos sujeitos seres apáticos, com pouca emoção e pouca potência para o sentido e o prazer do viver.

Para que uma outra forma de vida se apresentasse em perspectiva vital e potente foi necessário que Rotterdam, através de sua personagem, organizasse um discurso ao mesmo tempo poético e político para mostrar como a linguagem artística rompe com relações de poder usurpadoras de corpos-pulsantes, corpos-desejantes, corpos-diferentes, corpos-loucos e propõe outras formas abertas, flexíveis, dinâmicas e mesmo inesperadas de estar e se relacionar com o mundo.

A potência de vida representada pela personagem de Rotterdam me deu pistas para compreender quando e como a “eloquência da loucura” se faz presente em uma obra artística para dialogar sobre o modo de criação nas artes cênicas e, mais profundamente, o modo de criar dos atores e atrizes do grupo Os Insênicos que há dez anos compõem suas cenas pelo jogo e improvisações, artistas que têm também a experiência da loucura. A personagem Loucura impulsionou a ideia central do trabalho: afirmar como é possível se apropriar da realidade pela brincadeira e pelo viver criativo. E viver cada dia como o tempo do jogo, tempo do presente.

Em busca de uma poética da loucura, apresentamos considerações e questões sobre investigações encontradas no Banco de Teses da CAPES. Entendemos o trajeto e movimento de profissionais que desenvolvem oficinas e projetos com artes cênicas no contexto da saúde mental, suas metodologias de trabalho para organizar e assegurar os processos criativos, bem como dilemas levantados sobre (in)acabamento cênico produzido, a partir das realidades e expectativas estéticas resultantes das poéticas. Esse material analisado impulsionou o delineamento sobre que artes cênicas na saúde mental estamos falando.

Neste caso, teatro e performance porque abrem espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, provocando o público a não somente assistir, mas a se colocar como cúmplice e como numa comunhão, valorizando o estado presente da atuação. É a dramaturgia de processo, que funde ficção e planos de realidade. Para isso, o interesse deve estar no movimento criador ligado às demandas dos sujeitos em seus trajetos artísticos, considerando seus contextos de criação como um ritual capaz de levar essas pessoas a ultrapassar limites do corpo e proporcionar o desejo de viver.

Uma morfologia da criação foi organizada a partir das recorrências nos processos de criação de quatro grupos artísticos - Teatro do UEINZZ (SP), CTO Pirei na Cenna (RJ), Teatro Dyonises (RJ) e Os Insênicos (BA) – compostos por sujeitos usuários da saúde mental – considerados aqui grupos exemplares pela identificação de suas experiências artísticas em artigos e dissertações, pelo tempo de duração, pelo reconhecimento e pela visibilidade, em suas cidades e nacionalmente, e pela inspiração para novas iniciativas que surgem.

Assim, **Autoria, Projeto Poético e Matéria de Criação** estão implicados por memória, subjetividade, história de vida e corpo. São forças catalisadoras que se impõem e, por isso mesmo, exigem outras formas de fazer com artistas desses grupos para que possam estar e manter-se em cena. Numa oscilação entre precariedade e potência, limitações e forças que impulsionam a criação, não devem ser considerados opostos, mas complementares. Tais elementos ampliam e reorientam novas práticas ao colocar em cena inumeráveis estados de ser que ganham visibilidade cênica e fazem com que esses artistas pleiteiem para si responsabilidade e autoria da produção poética, sem perder de vista a legitimidade estética.

Ainda no traçado da morfologia o **Tempo e contexto de criação e Criação em grupo** nos mostram inicialmente que o tempo impulsionado por cada sujeito envolvido gera um tempo coletivo, próprio daqueles que se propõem a estar juntos e em grupo para compreender diferentes expectativas, engajamentos, propostas, limitações e possibilidades no fazer criativo.

Além do caráter coletivo devem ser considerados aspectos fundamentais e parte integrante da materialidade da obra artística.

Podemos considerar os encontros regulares de criação como rituais-performances liminares, conforme Schechner (2012), espaços de iniciação de novos poderes, como os rituais de passagem, capazes de inaugurar novas possibilidades de situação, categoria social e identidade pessoal. Com essa ambiência, um sentimento de comunhão é instaurado entre os membros dos grupos e desempenha uma função de solidariedade social.

Esse tempo e disposição de manter-se juntos estão relacionados à duração das experiências criativas, o que quer dizer que o tempo de uma iniciativa artística com um grupo de sujeitos que são usuários da saúde mental pode ser curto ou amplo a depender do vínculo que mantém (ou não) com uma instituição, como CAPS ou hospital psiquiátrico. E o que vimos é que as iniciativas independentes e autônomas nas interfaces arte-saúde-cultura no que concerne a mobilização de recursos são as que conseguem manter-se na ativa, permitindo-se romper com discursos institucionalizados e, mesmo, opor-se a esses, num verdadeiro *work in progress* para conectar vida e cena. Portanto, o tempo de criação está implicado com sustentabilidade, um viés importante a se considerar nesse contexto de grupos de teatro, pois permite vislumbrar caminhos para reanimar estratégias de luta contra opressões, de valorização das diferenças e desejos de transformação pessoal e social desses sujeitos e seus grupos.

Para acolher as especificidades dos tempos e **Modos de criação da cena** com usuários de saúde mental percebemos que a maturação do olhar e a beleza e potência do trabalho dependem da precariedade já citada aqui (corpo, memória, história de vida e subjetividade) que, como faces da mesma moeda, são repletas de força e inovação cênica e não precisam ser apoiadas em aparatos técnicos. Esses devem servir ao trabalho em função do ator-performer que, a seu ritmo e no seu tempo, faz da cena um acontecimento, pois a potência nasce na precariedade. E, para que a cena aconteça e se mantenha com sua força engendrada numa dinâmica que acolha as especificidades desses artistas, é preciso compreender o **Lugar e papel do/a encenador/a**. Assim, delineia-se seu papel de forma ética, numa alquimia entre generosidade e impiedade, numa permissão entre flexibilidade e rigor (sem rigidez) no trabalho com esses atores e atrizes. A ele/a cabe a sensibilidade e meios de promover a autonomia de cada sujeito e, por consequência, do grupo como um todo, produzindo modos de subjetivação e facilitando a integração social por meio do teatro e da instauração de um ambiente livre e seguro o suficiente para que todos possam se “colocar à prova” e experimentar, o que, de certo modo, também é cuidar.

Nesse sentido, o processo de criação nas artes cênicas com os usuários da saúde mental tem aberto diferentes caminhos de prototipagem sobre o **como fazer e sustentar a cena** com esses sujeitos, rompendo com todo e qualquer olhar de ineficiência e incapacidade. No fazer criativo, consolidam suas poéticas amparadas em suas experiências, e mais, abrem novas possibilidades para o que desejam como artistas e cidadãos, nas suas interações artísticas e sociais.

Nesta investigação, considere os trajetos que se desenvolveram em experiências criativas nas quais o jogo e o brincar de viver foram entendidos como recurso contra condutas rotineiras, contrariamente a todo sistematismo. Brincar, jogar, criar como possibilidades de firmar-se no mundo, numa constante didática da invenção⁶⁴ que nos faz entender que “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2016) e que com tais princípios poéticos é possível delinear a relação desses sujeitos artistas com o mundo.

Ao ir em busca de uma poética da loucura, pude analisar modos de fazer nas artes cênicas, primeiro por meio de grupos de teatro considerados exemplares e que estabeleceram suas poéticas e formatividades a cada processo criativo e em coletivo. Pude verificar que para os sujeitos da experiência artística estar em grupo e em criação significa agregar e transformar o outro e a si mesmo, pois estar junto é costurar as faltas e, por isso mesmo, trata-se de um processo de vida intenso e restaurador.

Através de um percurso ao modo de uma cartografia, sem o rigor do método cartesiano, pude partir de pistas dos processos criativos do grupo Os Insênicos e seus “modos de fazer” artístico. Ao envolver esses sujeitos numa experiência artística, reconheço sua coautoria na tessitura deste trabalho – seus/nossos projetos poéticos – uma vez que suas/nossas matérias de criação estão implicadas na organização e concretização do trabalho, contribuindo na estrutura, forma e consistência deste escrito. Do processo criativo, surgem recursos materiais e procedimentos capazes de envolver e mobilizar esses artistas para a organização de cenas e enunciações sobre si e o mundo. Aos métodos cabe “acessar” corpo, subjetividade e os conteúdos desencadeados dessas dimensões através de uma linguagem que sustente a atuação. Tais aspectos só podem ser mobilizados ao se considerar possibilidades e impossibilidades na produção da obra, o que se entrelaça com a potência da experiência criativa, de dialogar com seus objetos transicionais, de afetar-se e sentir-se artista, para, assim, produzir arte.

⁶⁴ Assim como Manoel de Barros que defende em sua obra *O livro das ignorâncias* (2016) formas de invenção que se opõem a nomes e definições que empobrecem o olhar poético.

O caminho de ideias traçado mostra que o modo de fazer artístico daqueles que estão inseridos em grupos de teatro e são usuários dos serviços de saúde mental, em especial das atrizes e atores dos Insênicos, se materializam primeiro pela capacidade de brincar. Nessa disposição de viver criativamente, constituem um estado saudável, no qual a experiência artística pode ser compreendida como uma iniciativa pessoal, um ato de liberdade, de contentamento e afirmação de si.

A criação de imagens e narrativas dos Insênicos mostra como os aspectos de arte e vida estão implicados, pois é no risco de estar em jogo e no estado de jogo que os sujeitos permitem ampliar suas possibilidades de mundo, reinvenções de seus próprios trajetos de vida que são fortalecidos na medida em que criam. Ao jogador cabe “se experimentar”, cabe experimentar rupturas com o existente, colaborando no surgimento de novas formas e, como consequência, multiplicando relações com o mundo. O espírito de jogo, por sua vez, colabora para que toda nova experiência possa ser positivada. Portanto, o processo criativo deve ser compreendido em sua dimensão lúdica e o que emerge da cena faz surgir um ser de linguagem de expressão e comunicação e o contexto de criação deve ser encarado como outra rotina, cheia de sentidos onde se verifica uma rede de cuidado, acolhimento e de estímulo para manter-se ativamente vivos/as.

Da invenção de imagens e narrativas, foi possível compreender porque e onde a poética se inicia. Imagem porque a partir dela é possível conectar os princípios poéticos e a relação desses artistas de teatro com o mundo, com todos os seus estranhamentos, desarmando o olhar sobre cada cena criada. A base de criação vem das próprias memórias, de onde partem seu modo de pensar, o material poético, as cenas. E as cenas mostram: arte e vida, como disse Boal (2009) ao admirar mais aqueles que dedicam sua arte à vida. Como ele, acredito que “as imagens falam”. E, portanto, com elas é possível reconhecer que pensamentos governam a prática artística.

Narrativa, porque a partir da reflexividade proposta na cartografia ao improvisarmos as cenas para o espetáculo “Quem está aí?” e ao dialogarmos sobre seus trajetos individuais no grupo e enquanto grupo, ao longo desses dez anos de trabalho, foi possível vivificar a noção de experiência. O que verificamos com os artistas dos Insênicos é que suas cenas são atravessadas pelas experiências e suas cenas mostram como suas histórias de vida são fragmentos de sobrevivência das suas forças criativas. A cada cena improvisada acabam por compreender-se e a seus modos de fazer teatro, porque a experiência de vida e a experiência artística acabam por produzir consciência sobre as ações e seus significados. E como narrativa trazem tramas

com todas as suas possibilidades de mediação: abertas, inacabadas, imperfeitas e com perspectivas cruzadas de passado, presente e futuro.

A forma como Helisleide, Girlene, Raimundo, Anderly e Sônia dedicam sua arte à vida nos mostra que é possível romper com hábitos naturalizados por uma sociedade que cultiva a normatização e cerceia ideias e desejos. Nos mostram ainda que a originalidade desses sujeitos está em sua ludicidade, impregnada de realismo e lirismo, atravessada pelos seus estados de ânimo e suas presentificações (capacidades de jogo). Mostram, ainda, que o aspecto da loucura é uma face sobre outros e inumeráveis estados do ser, como já afirmava Artaud que buscou ao longo de sua vida resistir através da arte tendo o teatro e a poesia como força vital e estratégia de resistência. Como Artaud, Helisleide, Girlene, Raimundo, Anderly e Sônia se permitem experimentar a vida e reivindicam para si uma nova cena assim como a autoria na qualidade estética da arte que fazem.

Do material poético que serviu para a produção das cenas foi possível brincar e reinventar personagens, fatos e problemas. Foi (e continua sendo) possível ser tantos outros quanto a imaginação e a abertura para o jogo permitirem, a partir da pulsão criadora, como nos ensina Rangel (2012). Os atores dos Insênicos nos mostram que estão implicados no trabalho teatral através da escuta e cumplicidade e que suas competências e potências de se colocar em jogo permitem um estado de contentamento consigo mesmos e com o que fazem, conferindo a essa sensação o cultivo ao amor-próprio, a *Philautia*, aquela que é a irmã da personagem de Rotterdam. A Loucura nos lembra que é esse cultivo que nos oferece o sabor de viver, que “entoa enunciações, melodias e tantas outras formas de estar no mundo de forma criativa e entusiasta”, como o sal da vida.

Para essas enunciações, melodias e tantas outras formas de estar no mundo criativa e entusiasticamente, avisto brechas para novos olhares de pesquisas e experiências artísticas nos campos das artes cênicas e da saúde mental, na busca de outras poéticas eloquentes e potentes.

Fazer-experimentar-explorar-ampliar abordagens e, em alguns casos, novamente compreender elementos e aspectos que estão postos nos processos criativos com sujeitos que, entre outras atribuições e atribuições, são usuários de serviços de saúde mental. Com eles e elas, poder explorar seus estados brincantes e seu viver imaginativo. E ainda poder experimentar outras poéticas e estéticas.

Compreendo que no percurso da pesquisa questões sobre **como o artista produz a sua arte** ainda estão embaçados ou apresentam-se fugidios em seu entendimento reflexivo, porque a

experiência dos processos não se reduz ao escrito. O que aponto, portanto, são pistas do que pode ser explorado nessa direção para reanimar estratégias de ação contra opressões e de valorização das diferenças pela perspectiva da arte, tendo como meio:

- Abordagens cartográficas, porque permitem instaurar uma política da narratividade que opera na experiência e não sobre ela e considera os envolvidos na criação como coautores de seus modos de deixar suas marcas no mundo.

E como foco:

- Outras perspectivas da morfologia da criação ainda negligenciadas pelo caráter efêmero, dinâmico, frágil e de constante atualização do processo criativo.

- Os aspectos que estão diretamente ligados à sustentabilidade do grupo: desejos, compromissos, necessidades, projeto de vida, pistas sobre a permanência com a arte.

- Uma revisão de literatura sobre investigações na interface artes cênicas-saúde mental, no esforço de agregar esses campos de conhecimento e o que emerge de forma consoante e dissonante das práticas artísticas realizadas pelos e com sujeitos usuários da saúde mental.

- A/o encenadora/o-pesquisadora/o-facilitadora/o do grupo artístico e a relação estabelecida com esse artista, no intuito de compreender limites e possibilidades de um modo colaborativo de criação artística.

Reitero que são pistas e propostas de horizonte, para iniciar novas investigações e saber para onde começar a olhar. A quem se interessa em saber mais sobre questões que atravessam processos criativos como esses, com todos os compassos e descompassos, e que, ao mesmo tempo, permitem estabelecer estados eloquentes em suas poéticas. A quem se interessa em saber mais sobre aparatos artísticos e metodológicos necessários para acolher e proporcionar aprendizados outros que nos permitam trabalhar com Girlenes, Helisleides, Sônias, Anderlys, Raimundos, Mães D'água e Gils. Ah! Sim, Gil, o louco performer, o louco machista. Pessoas e artistas com quem certamente ainda temos muito o que aprender.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

AMARANTE, Paulo. Da arteterapia nos serviços aos projetos culturais na cidade: a expansão dos projetos artístico-culturais da saúde mental no território. In: AMARANTE, Paulo; CAMPOS, Fernanda (Org.). *Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates*. São Paulo: Zagodoni, 2012. p.23-38.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ASSAD, Francine Baltazar. *Os significados de ser um portador de transtorno mental: contribuições do teatro espontâneo do cotidiano na reabilitação psicossocial*. 114f. Dissertação (Mestrado) em Enfermagem Psiquiátrica. Universidade de São Paulo/ Ribeirão Preto, 2011.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virginia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2011.

BERENSTEIN, Renata. *OS INSÊNICOS: Uma experiência em teatro e saúde mental*. 163 f. Dissertação (Mestrado) em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia/ Salvador, 2019.

BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.

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

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Funart, 2009.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRANCO, Lucrecia Paula Corbella Castelo. *Andarilhos Mágicos: uma experiência trágica na invenção de uma memória criativa numa perspectiva afirmativa sobre a loucura*. 180f. Dissertação (Mestrado) em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BRITO, Geo. Teatro do Oprimido na Saúde Mental. *Metaxis: informativo do Centro do Teatro do Oprimido*, CTO-Rio. Rio de Janeiro: Máster Print, 2010, p.15-20.

BUARQUE, Luisa & SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *Desbolsonário de Bolso*. Edições Clandestinas, 2018. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/wp-content/uploads/2018/12/desbolsonaro.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2019.

CALDEIRA, Liége Ricci Martins. *Trupe Maluko Beleza: percursos e sentidos de uma oficina expressiva de teatro*. 126f. Dissertação (Mestrado) em Psicologia, Universidade Est. Paulista Júlio de Mesquita Filho/Assis, 2009.

CAMPOS, Fernanda Nogueira. *Contribuições das Oficinas Terapêuticas de Teatro na Reabilitação Psicossocial de Usuários de um Centro de Atenção Psicossocial de Uberlândia - MG*. 146f. Dissertação (Mestrado) em Psicologia. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. Os processos performáticos da Cia. Teatral Ueinz. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M; MATSUMOTO, Roberta K. (Org.). *Tempo e Performance*. Brasília: UNB/CAPES, 2007. p.21-31.

COHEN, Renato. *Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, n.1, 2001. p. 105-112.

COHEN, Renato. Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira. *Revista Sala Preta*, v. 3, 2003. p.117-124.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLAÇO, Fernanda Glória França. *Memórias em jogo: uma experiência criativa em teatro com usuários de saúde mental em um Centro de Atenção Psicossocial na Bahia*. 136f. Dissertação (Mestrado) em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

COSTA, José da. Subjetivações e biopolítica: os devires do mundo na cena. *Anais VI Congresso Brasileiro de Artes Cênicas*, v. 11, n. 1, 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2002.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ESCÓSSIA, Liliana; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: PASSOS Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Cadernos de Campo, São Paulo, v.13, n.13, 2005, p.155-161. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263/54376>. Acesso em: 17 dez. 2019.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

FRAYZE-PEREIRA, João A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estud. av.*[online]. 2003, v.17, n.49, p.197-208. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300012>

GARCIA FILHO, Pedro Roberto Meinberg. *Cartografias de práticas de resistência em um dispositivo de saúde mental*. 155f. Dissertação (Mestrado) em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

GENTIL, Hélio Salles. Paul Ricoeur: A presença do outro. *Mente, Cérebro e Filosofia*. São Paulo, n.11, 2008, p. 6-15.

INFANTE, Raffaele G. G. Uma nova práxis interdisciplinar no campo da ecologia social. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, v.41, n.10,1992, p. 521 a 524.

JOCA, Emanuella Cajado. *O Teatro do Oprimido como tecnologia do cuidado em Saúde Mental*. 118f. Dissertação (Mestrado) em Saúde Coletiva. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LIMA, Jose Cleber Barbosa de. *Quebrando muros: loucura e processos criativos performáticos*. 96f. Dissertação (Mestrado) em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

MAGELA, André Luiz L. *A Companhia UEINZZ e a Profanação da Cena Teatral*. 204f. Dissertação (Mestrado) em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, Tania Mara Galli & KIRST, Patrícia Gomes (Orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p.259-271.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Automática: Holos Consultores Associados, 2015

MOTA, Amanda de Oliveira. *O teatro como palco para o self: entre Winnicott, a arte e a clínica da atenção psicossocial*. 296f. Dissertação (Mestrado) em Psicologia Clínica e Cultura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSERON, René. Da estética à poiética. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S.l.], v. 8, n. 15, abr. 2012. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27744>

PASSERON, René. A poiética em questão. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, [S.l.], v. 13, n. 21, abr. 2012. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27885>

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES, Regina. Por uma política da narratividade. In: PASSOS Eduardo; KASTRUP, Virgínia & ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PELBART, Peter Pal. Ueinz, Viagem à Babel. In: _____. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pal. *Projeto Finnegans Ueinz: Cia de Teatro Ueinz*, 2008.

PIRES, Josadaque Albuquerque da Silva. *(LOU)CURE-SE!*: corpos vividos em instaurações cênicas no hospital Dr. João Machado. 124 f. Dissertação (Mestrado) em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

PITTA, Ana Maria Fernandes. Um balanço da Reforma Psiquiátrica Brasileira: Instituições, Atores e Políticas. *Ciência & Saúde Coletiva*, v.16, n.12, 2011. p. 4579-4589.

POMMER, Carolina Demaman. *Travessias Nômades em um Porto Alegre: Navegações entre as margens do teatro e da saúde mental*. 134 f. Dissertação (Mestrado) em Saúde Coletiva. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

PORDEUS, Vitor. *Teatro como método de cuidado em saúde mental: experiência do teatro de Dyonises*. Disponível em: https://www.academia.edu/35192896/teatro_como_metodo_de_cuidado_em_saude_mental_e_xperiencia_do_teatro_de_dyonsis. Acesso em: 1 out. 2018.

RANGEL, Sônia. Processos de Criação: Atividades de Fronteira. *Revista eletrônica de Artes Cênicas, Cultura e Humanidades: Territórios e Fronteiras da Cena*, n.1. ano 3, 2006.

RANGEL, Sônia. A máscara expandida: um devir poético da interface visualidade-teatralidade. *Revista Repertório: Teatro e Dança*, ano 15, n. 19, Salvador, 2012, p.199-204.

RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2015.

RANGEL, Sônia. *Imagem e pensamento criador*. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2019.

- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: tomo 1. Campinas: Papirus, 1994a.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: tomo 3. Campinas: Papirus, 1994b.
- ROTTERDAM, Erasmo. *Elogio da Loucura*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional (Série Filosofar), 2006.
- RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Tese (doutorado), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 231 f. 2017
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília. *Redes da Criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- SCHECHNER, Richard. O ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SILVA, Jardel Sander da. *AlmaCorpoAção*: disciplinarização versus resistência através do teatro num grupo de usuários de um serviço de saúde mental. 135 f. Dissertação (Mestrado) em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Trad. Ingrid Domien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, Miguel Franquet dos Santos. *O contributo da comunicação para a constituição de “si-mesmo”*. [On-line], 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/franquet-miguel-comunicacao-si-mesmo.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2019.
- SILVEIRA, Nise. A experiência de Engenho de Dentro. *Catálogo da Exposição Arte Incomum*. 1981, p. 36-40.
- SILVEIRA, Nise. Os inumeráveis estados do ser. *Catálogo de Exposição 40 anos de experiência em terapêutica ocupacional*. Rio de Janeiro, 1986.
- SILVEIRA, Nise. *Arqueologia da Psique*. Catálogo da Exposição *Arqueologia da Psique*. Brasília, 1997.
- SILVEIRA, Nise da. O Mundo das Imagens, Catálogo do *Módulo Imagens do Inconsciente* da Mostra do Redescobrimento, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo, 2000.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

APÊNDICE A – Diário de Campo do ensaio para o espetáculo Quem está aí?

Data: 14/06/2017

Local: Museu Casa do Benin, Pelourinho, Salvador (BA)

Hoje o grupo estava um pouco reduzido, porque três atrizes foram participar de uma conferência de mulheres (1ª Conferência Estadual de Saúde das Mulheres), no Hotel Fiesta, representando o grupo Papo de Mulher, vinculado a associação de usuários da saúde mental, AMEA. Que bom vê-las ocupando espaços tão importantes!

Iniciamos o dia de ensaio com os dez atores que estavam presentes.

ETAPA 1: ALONGAMENTO/AQUECIMENTO

Começamos com uma música relaxante. Alguns deitados no chão e outros sentados na cadeira. Seguimos com movimentos de expansão e retração corporal e facial. Aos poucos e a partir das orientações de “estica e encolhe”, todos terminam de pé. Partimos para uma andança para se situarem no espaço em ritmo normal, lento e rápido, evitando olhares para o chão, distraídos; atentos a retribuir o olhar de quem passa a seu lado. Visivelmente mais dispostos e abertos para o trabalho, avançamos para a outra etapa.

ETAPA 2: JOGOS E EXERCÍCIOS TEATRAIS

Em duplas, realizamos o exercício de perguntas e respostas: Quem está aí?

O que pude registrar das respostas: remédio, poesia, eu, rivotril, mãe, minha voz, nervosa, paciente, indecisa, chega! a maluca, a depressão, escuridão, medo, amor, não sei, não, não sei, (começa a rir) o sol...

As respostas iam sendo elaboradas num primeiro momento, de modo mais demorado e pensado. Na medida em que Renata orientava a apenas falarem, sem muito pensar, iam respondendo de forma mais rápida, pareciam cuspidas, pois não pensavam e pareciam apenas sentir-dizer.

A entonação de quem pergunta ora é de medo, de alzo, esclarecimento, busca por algo. Já quem responde, fala com raiva, dúvida, imposição, alegria. O exercício encerrou quando todos estavam esgotados de tanto perguntar e responder.

ETAPA 3: CRIAÇÃO (COM IMPROVISAÇÕES)

Renata sugeriu a recriação da cena de Angélica e Nete por diferentes duplas que poderiam fazer a cena ao seu modo. Primeiro, improvisando com falas e depois somente com o corpo.

A cena já estava sendo ensaiada pelas duas atrizes e discute se Angélica deve ou não estar com o grupo, já que eles são um grupo de atores loucos e ela era a única atriz do grupo que não tinha um CID (diagnóstico médico) e escondia isso do grupo. Nete compartilhava esse segredo com a amiga.

Interessantes foram as respostas dadas no exercício para novas construções de gestos, diálogos, corpos, elementos de cena. Com essa oportunidade a cena pôde ser enriquecida de detalhes.

O QUE ME CHAMA A ATENÇÃO OU O QUE DESARMA OS OLHOS:

Na preparação das improvisações em dupla, houve um momento em que todos queriam “dar um pitaco” na direção da própria cena com sua dupla. Algumas tensões e diálogos surgiram. Nas duplas, havia de um lado aquele que tem mais iniciativa e se coloca de forma mais propositiva nas ideias e na direção e aquele que aceita, mas em outras duplas havia aquele que não acolhia a sugestão do colega. Nesses casos, o percurso do dissenso pro consenso foi necessário para que a cena se materializasse e precisou da mediação da diretora e dos colaboradores.

APÊNDICE B – Roteiro de Oficina para atores-narradores

Data: 12/07/2018

Local: Museu Casa do Benin, Pelourinho, Salvador (BA)

PROPOSTAS

- Explorar diferentes formas de improvisar e narrar uma cena
- Explorar a aceitação e o sim para a criação de uma cena
- Tema: O que te faz feliz?

PROCESSO

Etapa 1: alongamento/aquecimento

Em duplas, com bola de massagem. Uma faz a massagem enquanto conta um ritual do seu dia-a-dia que lhe faz muito bem. E a outra apenas recebe a massagem e escuta o ritual da/o colega.

Jogo do líder: ações específicas desse ritual de felicidade, bem-estar, harmonia, alegria... Um faz os gestos e situações e os demais copiam e ressignificam. Uma pessoa por vez passa pela experiência de liderar.

Etapa 2: jogos e exercícios teatrais

Em novas duplas, um de costas para o outro, um conta uma história sua ou de alguém que conhece e foi marcada por algumas das ações de felicidade do jogo do líder, acrescentando detalhes sobre sensações, pessoas envolvidas, lugares, cores...

Etapa 3: criação (com improvisações)

Em quartetos, escolhem uma das histórias contadas para improvisar tendo uma pessoa para narrar, simultaneamente, podendo, ainda, tecer comentários das ações.

PRODUTO

- Ações dos líderes: tomando banho, fazendo maquiagem, sexo, pagando as contas, dançando atrás do trio, tomando banho de mar, fazendo churrasco, viajando de ônibus, saudando Iemanjá no dia 2 de fevereiro...

- Cenas improvisadas: do churrasco com farofa na praia, do grande amor de Maria, do encontro com Iemanjá.
- A escuta da história ritual foi bem recebida no momento da massagem, já no momento de um de costas para o outro houve a necessidade de ouvir-vendo o seu parceiro, a vontade de completar as frases e inquietação por terminar a história que estava sendo contada.
- Aceitação e abertura para abrir mão da sua história e improvisar a do outro foi tranquila, pois havia um clima de comédia no que estava sendo contado, o que o fez com que escolhessem contar o que era mais engraçado ou curioso.
- Na medida que contavam em alguns momentos simultaneamente as cenas improvisadas, os narradores ajudavam a plateia a ver aquilo que não estava visível. Nesse sentido, Sônia e Anderli se mostraram muito generosas com seu subgrupo, porque estando no papel de narrar e comentar ajudava os demais a compor a cena com descrições de objetos e lugares.
- Reginaldo nos surpreendeu com a descrição das cores e o poder do seu chapéu invisível... que se tornou bem visível na medida que se empolgava em falar e manuseá-lo.
- Angélica acabou por contar mais a história do que encená-la, ainda que disséssemos que queríamos “ver tudo acontecendo”. E ainda que não tivesse cumprido o proposto, se saiu uma boa narradora, se empolgou, contando mais detalhes do que precisava e eu pedindo uma conclusão, um ponto final...
- Após a oficina, Renata chamou a atenção para que eu tivesse mais cuidado ao explicar as propostas com mais orientações antes, durante e depois dos exercícios. Nesse bate-bola sobre quem facilita e como facilita, falamos sobre o tempo tão flexível de cada etapa e da importância de seguir o ritmo do grupo nas respostas a cada proposição de atividade.

APÊNDICE C - ROTEIRO DE CONVERSA COM MEMBROS DO GRUPO

Data:

Local:

Atriz/Ator:

CONSIDERAÇÕES A SEREM FEITAS ANTES DE INICIAR A CONVERSA

1. Informar que a conversa deve ser gravada em áudio e vídeo e trechos poderão ser utilizados na tese de doutorado.
2. Compartilhar ideias iniciais sobre a tese: o que estou pesquisando e o propósito de nossa conversa, para trocarmos ideias que abordem algumas questões.
3. Pedir que fale um pouco sobre sua história de vida, antes de entrar no grupo.

1 – QUESTÕES NORTEADORAS PARA A CONVERSA:

Encontros e permanência com a arte

- a. Como chegou ao grupo?
- b. Por que está no grupo há oito anos?
- c. Depois de oito anos fazendo teatro, como se percebe? A prática artística e o currículo de espetáculos do grupo a/o faz se considerar um ator/atriz? Por quê?
- d. Arte e Vida: tem outras experiências com arte?

Elementos implicados no fazer artístico (seus modos de fazer)

- a. Como descreve sua forma de fazer teatro com este grupo?
- b. Como percebe os processos de criação do grupo, nesses oito anos?
- c. Como percebe a trajetória artística do grupo? Avaliação sobre os espetáculos e as intervenções artísticas que já fizeram e que ainda podem ser feitos.
- d. Em que momentos se sente mais aberta/o para a criação, proposição de ideias, iniciativas?

A experiência de estar em cena

- a. Como se sente implicada/o ao fazer as cenas e improvisações?
- b. Qual cena (de qual espetáculo) mais te provocou?
- c. Por que se sentiu provocada/o a fazer a cena?

A experiência da criação (o processo para a construção do espetáculo “Quem está aí?”)

- a. Fale sobre a construção deste espetáculo.
- b. Como percebeu este processo de criação?
- c. Como foi o processo de criação com o Bando Flores da Massa?
- d. Percepção dos atores sobre a construção das cenas em:
 - Triste Bahia das Interações
 - Família
 - Por que fazer a peça?

APÊNDICE D: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA/ ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidada(o) a participar da pesquisa de doutorado “Em busca de uma poética da loucura: invenção de imagens e narrativas nas artes cênicas”, que tem como objetivo apresentar e discutir significados e sentidos que se elaboram nas produções poéticas do grupo teatral Os Insênicos. A pesquisa está baseada numa convivência e experiência artística da qual você participou, realizada entre abril de 2017 a dezembro de 2019, nos ensaios semanais do grupo realizados no Museu Casa do Benin, Pelourinho, e nas apresentações teatrais realizadas em diferentes espaços da cidade de Salvador. A pesquisa iniciada em junho de 2016 tem duração de quatro anos, com término previsto para junho de 2020. As informações coletadas serão utilizadas apenas na tese, em artigos/livros e eventos científicos. Sua participação é voluntária, isto é, a qualquer momento você pode desistir de colaborar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo a sua relação com a pesquisadora. Como a proposta é contemplar suas percepções sobre a experiência artística, pretendemos apresentar seu nome e alguns trechos da sua história de vida uma vez que estão implicados diretamente na sua concepção de prática teatral e modo de fazer cênico. Você não terá nenhum custo ou quaisquer compensações financeiras. Não haverá riscos de qualquer natureza relacionados a sua participação. Seu benefício será contribuir com o conhecimento acadêmico e o fortalecimento de práticas artísticas no trabalho com usuários dos serviços de saúde mental. Você receberá uma cópia deste documento onde constam o celular e o e-mail da doutoranda e da professora que a orienta, podendo tirar dúvidas sobre o projeto de pesquisa e sua participação, agora ou a qualquer momento. Você será convidada/o a participar da defesa pública da tese, com data a ser definida, na qual serão apresentados resultados da pesquisa. Desde já agradecemos!

Salvador, 10 de maio de 2019

Fernanda Glória França Colaço – RG: 6616.580-66/SSP-BA

Participante da pesquisa – RG

CONTATOS: Doutoranda: Fernanda Glória França Colaço – cel: (71) 98720-7456; e-mail: fgfcolaco@gmail.com; Orientadora: Denise Maria Barreto Coutinho – cel: (71) 98821-5491; e-mail: denisecoutinho1@gmail.com