

BERENSTEIN, Renata; COLAÇO, Fernanda; COUTINHO, Denise; ALVES, Hebe; **A apropriação dos espaços da cena contemporânea pelos “corpos loucos”**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa; Mestranda (CNPQ); Orientadora Hebe Alves. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa; Doutoranda (CNPQ); Orientadora Denise Coutinho. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa; professora associada. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa; professora adjunto.

RESUMO

O presente artigo é uma reflexão sobre a apropriação dos espaços da cena contemporânea por “corpos loucos” realizada a partir de duas pesquisas, uma de mestrado e outra de doutorado, em curso. Inicialmente, apresenta-se um panorama de experiências criativas sistematizadas e encontradas tanto no Banco de Teses da CAPES quanto em textos de grupos artísticos que trabalham nessa perspectiva em diferentes capitais brasileiras, e fora do ambiente acadêmico. Tal apanhado permite, em seguida, identificar poéticas e perspectivas teóricas segundo as quais o corpo desses sujeitos é percebido e trabalhado. Por último, apresenta-se um recorte da experiência de um grupo de teatro baiano Os Insênicos, composto por atores, que são usuários de serviços de saúde mental. Como resultados preliminares, é possível constatar o rompimento dos espaços habituais de cuidado e acolhimento por parte desses grupos artísticos, tomando espaços cênicos das cidades para dar visibilidade a suas produções, numa atitude crítica sobre modos de criação, vidas e corpos não hegemônicos. Em implicação direta com a criação de projetos poéticos autorais, esses atores e atrizes, ao tempo em que esgarçam a cena contemporânea, ressignificam as artes do corpo pelo viés simbólico e estético com suas dinâmicas e reinvenções internas. Os “corpos loucos” demonstram, em cena e fora dela, a possibilidade de desconstrução da corporeidade docilizada, a construção de liberdade poética na existência e da autonomia cidadã. As técnicas utilizadas pelas direções dos espetáculos visam criar oportunidades para que corpos desejanter e desviantes apresentem suas visões e necessidades outras, cenicamente, num movimento duplo de observação e proposição, respeitando e incluindo memórias afetivas, afetadas e incorporadas, no interior de uma sociedade altamente institucionalizada.

Palavras-chave: Interface artes-saúde mental. Processo Criativo em artes cênicas. Corpos Loucos.

ABSTRACT

The present article is a reflection on the appropriation of spaces in the contemporary scene by "crazy bodies" made out of two studies, one masters and another a doctorate, in progress. Initially, we present a panorama of creative experiences systematized and found both in the Bank of Theses of CAPES and in texts of artistic groups that work in this perspective in different Brazilian capitals, and outside the academic environment. Such a survey allows us to identify poetics and theoretical perspectives according to which the body of these subjects is perceived and worked. Finally, we present a review of the experience

of a Bahian theater group Os Insênicos, composed of actors who are users of mental health services. As preliminary results, it is possible to observe the disruption of the usual spaces of care and welcome by these artistic groups, taking out scenic spaces of the cities to give visibility to their productions, in a critical attitude about modes of creation, lives and non-hegemonic bodies. In direct implication with the creation of poetic copyright projects, these actors and actresses, at the same time as they smash the contemporary scene, re-signify the arts of the body through their symbolic and aesthetic bias with their dynamics and internal reinventions. The "crazy bodies" demonstrate, in and out of the scene, the possibility of deconstruction of the docile corporeity, the construction of poetic freedom in the existence and the citizen autonomy. The techniques used by the directions of the spectacles are intended to create opportunities for desirous and deviant bodies to present their other visions and needs, scenically, in a double movement of observation and proposition, respecting and including affective memories, affected and incorporated within a highly institutionalized society.

Keywords: Interface arts-mental health. Creative process in performing arts. Crazy bodies.

O objetivo deste texto é apresentar e discutir a apropriação de espaços das artes da cena contemporânea por “corpos loucos”. Inicialmente, realizamos uma síntese do panorama sobre experiências em artes cênicas e saúde mental sistematizadas no Banco de Teses da CAPES e, fora do âmbito acadêmico, com grupos artísticos que trabalham nessa perspectiva em diferentes capitais brasileiras. A discussão é resultado de duas pesquisas acadêmicas, uma de mestrado e outra de doutorado, ambas em curso no PPGAC/UFBA, que pretendem levantar questões sobre aspectos poéticos e estéticos desenvolvidos com atores, atrizes e performers usuários de serviços de saúde mental.

O panorama síntese de experiências criativas é resultado da pesquisa de doutorado¹ e visa analisar “o quê” e, logo, “como” são realizados processos criativos de teatro com usuários da saúde mental. Com isso, buscamos compreender que princípios e métodos impulsionam o fazer criativo e artístico dessas pessoas e grupos, assim como colocar em questão o lugar do chamado usuário de saúde mental no fazer da experiência, no coletivo e em grupo.

Nesse sentido, a pesquisa de mestrado² insere no debate a análise do processo criativo do grupo de teatro Os Insênicos, desenvolvido desde 2010 na capital baiana.

A arte concebida como ‘substituto da vida’, a arte concebida como meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma idéia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Desde que um permanente equilíbrio entre o homem e o mundo que o circunda não pode ser previsto nem para a mais desenvolvida das sociedades, trata-se de uma ideia necessária que sugere também, que a arte não só é necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária (FISCHER, 2002, p.11).

¹ Poética da Loucura e Artes Cênicas: Precariedade e Potência na invenção de imagens e narrativas, PPGAC/UFBA.

² OS INSÊNICOS: uma experiência em Teatro e Saúde Mental, PPGAC/UFBA.

Pensar a necessidade da arte na sociedade contemporânea é refletir sobre suas funções e potencialidades no âmbito individual e social. A busca pelo equilíbrio, pelo bem-estar e bem-viver aproxima os campos das artes e da saúde mental, no desenvolvimento de diferentes modos de atuação entre ações de cultura e práticas artísticas. Para Amarante e colaboradores (2012), no decorrer da Reforma Psiquiátrica, e de tantas outras transformações no âmbito social e político, foi possível perceber que a função da arte é maior do que definições enquadradas supunham. Desde a década de 1970, lutas por reforma nas políticas da saúde mental no Brasil têm buscado o abandono de métodos invasivos, como o eletrochoque, e a inclusão de práticas que priorizem o cuidado, a valorização das subjetividades de cada ser humano.

Esse modo libertário e emancipador de luta e de construção de sujeitos demonstra a complexidade e infinitude da atuação. Em um estudo realizado em 2010, Amarante apresenta experiências culturais no campo da saúde mental e mostra como essas práticas se ampliaram, utilizando as mais diversas propostas artísticas, resultando na criação de grupos de música, teatro, dança que parecem configurar um novo momento da reforma psiquiátrica, colaborando com novas formas de lidar com o sofrimento psíquico e melhor compreender o lugar social da loucura.

Panorama de Experiências Criativas

A revisão da literatura concentrou-se no Banco de Teses da CAPES, buscando por experiências que relatassem processos criativos na interface artes cênicas e saúde mental, sem recorte temporal. Foram identificados 20 Programas de Pós-Graduação (PPGs) brasileiros³ com pesquisas sobre processos criativos nas áreas de psicologia, artes, saúde coletiva, memória social e enfermagem psiquiátrica. As experiências relatadas demonstram o caráter de uma experiência construída por diferentes saberes, e que trazem à tona momentos de potência em meio a histórias de adoecimento e perdas, permitindo, assim, a composição de novas paisagens de vida.

Para além do âmbito acadêmico foi possível acessar outros materiais sistematizados e disponibilizados na internet por alguns grupos artísticos brasileiros que atuaram ou ainda atuam com teatro e usuários de saúde mental, a exemplo da Cia UENZZ (SP), Hotel da Loucura (RJ) e o Grupo de Teatro do Oprimido Pirei na Cenna (RJ). Tais materiais constituem relatos e análises significativas sobre as experiências realizadas, colaborando com a memória social e artística dos grupos.

Cabe salientar, conforme Amarante e colaboradores (2012), que o aumento progressivo de pesquisas produzidas no Brasil na interface das áreas supracitadas certamente ocorreu em um número muito mais expressivo com experiências que não se encontram sistematizadas, ou seja, realizam-se para além do ambiente acadêmico. A partir da década de 1970, no bojo das primeiras experiências da Reforma Psiquiátrica, e com produções artísticas com usuários de serviços de saúde mental, já se começa a perceber uma preocupação com a

³ 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.

qualidade estética dos trabalhos, deslocando a ideia de entretenimento e terapêutica ou reabilitação para a criação estética. Com isso, esses sujeitos, antes relegados à condição de dejetos, passam a demandar reconhecimento como artistas e cidadãos.

O panorama de experiências mostra, de forma unânime, “frustração” e “tensão” nos grupos e as tentativas de instaurar um percurso de criação – e investigação – que faça sentido para todos os envolvidos e mantenha os atores/performers do grupo em cena, de forma autônoma, livre e eficiente do ponto de vista da expressão artística.

Quem quer que se interesse em realizar experiências na interface artes cênicas e saúde mental deve ter clareza de que uma nova cena está sendo elaborada, ao lado de experimentações de caráter clínico, como por exemplo, diminuição ou até suspensão de medicações e demais formas de contenção dos corpos. Para além das escolhas sobre caminhos metodológicos adotados para a realização das experiências com teatro e performance, o mais importante nessas experiências relatadas parece ter sido a disposição de abertura e despojamento sobre conhecimentos previamente adquiridos, uma vez que trabalhar com a loucura é saber que numa produção coletiva:

[...] todo disparate ganha um lugar, mesmo ou sobretudo quando representa uma ruptura de sentido. É o caso da palavra Ueinz, 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).

Os caminhos metodológicos adotados nas experiências estão basicamente organizados pelo viés do psicodrama, do teatro do oprimido e dos jogos teatrais de Spolin que tem em sua base o jogo dramático e teatral. Além disso, a performance aparece como uma escolha que permite ao grupo criar a cena como “fluxos de acontecimentos” de forma recorrente. A bricolagem e a ideia de duplo, de Artaud, surgem para compor o quadro de escolhas daqueles que trabalham, pesquisam e sistematizam suas produções, utilizando oficinas com usuários da saúde mental.

As experiências assentadas no campo das artes cênicas se propõem a responder sobre a cena produzida pela descrição e análise do teatro e da performance como capazes de contemplar as diferenças humanas e organizar ideias e desejos de expressão. A subjetividade que interessa aqui é a dos atores e atrizes em contraponto às normas e ao controle social na produção da cena.

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

Pesquisas vinculadas a PPGs de artes buscaram, e ainda buscam, um refinamento no processo de expressão desses sujeitos, usuários de saúde

mental, apontando um fazer teatral mais livre e aberto, em respeito a outros modos de viver tempos-espacos-corpos, com métodos e princípios de criação capazes de ampliar as apropriações discursivas, espaciais, rítmicas e gestuais, ou seja, os modos de viver e estar, na criação e na cena.

Com isso, as pesquisas encontradas tratam da performance e da bricolagem como um processo de legitimidade artística e “profanação da cena teatral”, ao considerar esses sujeitos como narradores e produtores de cultura, ancorados em saberes locais e tradicionais, capazes de traçar 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) e sua ideia de duplo.

Por mais distintos que os trabalhos sejam entre si, podemos afirmar que modos de subjetivação e a micropolítica do desejo singularizam o exercício e o jogo como potencialização da vida. Contudo, ainda que haja um reconhecimento sobre o reinventar-se de cada sujeito quando em criação como outro, cabe salientar a importância do processo como afirmação de si mesmo porque essas pessoas, categorizadas como usuários de saúde mental são, antes, criadores e atores sociais. Dessa forma, são autores que podem participar criativamente – como um contraponto da invisibilidade e marginalização – da sociedade de que são parte. Uma vez que ainda são silenciados e alienados pelo discurso do outro, os atores-performers-usuários podem fazer da arte sua estratégia de “poder” para se comunicar e falar por si mesmos.

Logo, a afirmação de si vem nos sentidos artístico, social e cultural de apresentá-los como artistas e autores, cuja vida pode ser desdobrada em arte, por meio de imagens e narrativas cênicas. E ainda que a cena seja construída como um acontecimento, uma performance, há comunicação ativa, há presença que afirma sua história de vida e modos, iguais e/ou outros, de ser e estar em comunidade. Modos esses que, em cena, afirmam a diferença, o acontecimento.

O teatro se faz presente em diferentes espaços e contextos da saúde mental no Brasil, para provocar naqueles que se “aventuram” na jornada da criação artística a estabelecer novos códigos e linguagens para a comunicação da cena. Um esforço em fazer-experimentar-pesquisar que ainda 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 produzir e fortalecer subjetividades, organizar discursos e ideias daqueles que desejam e podem encenar suas histórias, seus sofrimentos delírios, alucinações e alegrias para, com tudo isso, construir sentidos e significados possíveis para suas vidas.

O que emerge do panorama dessas experiências é o desejo, por parte daqueles que conduzem os trabalhos e os grupos artísticos, de organizar o “caos” da subjetividade, dar sentido ao processo, juntamente com os próprios sujeitos, atores e atrizes. É como dar “forma ao delírio”.

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 (BOAL, 2009, p.229).

Com isso, é possível considerar o sujeito, dito usuário, como um artista condutor de sua obra e que ao criá-la é capaz de estruturar a si mesmo. Nesse processo, abrem-se caminhos de experimentação sobre as próprias poéticas e percepções estéticas, antes silenciadas. Trata-se de compreender a cena como oportunidade de vida. A performance se abre como possibilidade de novas experimentações, como “Arte de fronteira. Teatro de imagens. Arte não-intencional. Minimalismo. Intervenção. Befe. [...] Talvez um pouco de tudo isso” (COHEN, 2013, p.49). Cabe compreender a performance como o rompimento de convenções, de formas e estéticas. É um modo que agrega uma arte de ruptura na qual o trabalho do artista “é basicamente um trabalho humanista, libertando o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2013, p. 45). A aproximação entre vida e arte traz à tona uma ruptura com a arte convencional e estabelecida, abrindo a possibilidade de caminhos, processos e situações de criação que não eram valorizados anteriormente, sublinhando o espontâneo, a *live art* – arte ao vivo.

Performance e teatro sempre se conectaram pela corrente ancestral dos ritos tribais e das celebrações dionisiacas e continuam a trabalhar ritualmente as questões existenciais básicas. E há, neste ponto, o aspecto de dessacralizar a arte, trazendo-a para outros espaços que não o teatro convencional – colocando-a numa posição “viva” e modificadora.

Performance é teatro na medida em que compõe a relação tríade (texto-público-atuante), expressão cênica e dramática (já que é apresentada para determinado público sempre com algo significando e modificando seus significados). É também antiteatro, ao romper com a ideia de representação, ilusão dramatúrgica realizada num espaço-tempo determinado, com uma forma de interpretação de personagens e que não se pretende aristotélica (pautada uma narrativa linear de começo, meio e fim). Estrutura-se como *collage* num discurso da *mise em scène* (COHEN, 2013).

Para se chegar na encenação, será preciso estruturar o processo criativo e lhe dar significados. Com a prática artística, para o exercício da cena, será possível ampliar o campo sensível dos sujeitos, neste caso, usuários de saúde mental, promovendo a construção de si, o alargamento do pensamento simbólico, com sons, imagens, palavras, gestos.

Partimos desse panorama dos trabalhos desenvolvidos na interface do teatro com a saúde mental, para, em seguida, realizar um recorte singular da experiência do grupo Os Insênicos.

Espaços da Cena

A figura do louco sempre despertou na sociedade sentimentos tão distintos quanto o medo e a compaixão. Além disso, é a sua condição incomum, à parte, de enigmática figura o que desperta o fascínio dos ditos normais. A partir do Renascimento, no século XVI, observa-se a exclusão social da loucura. Todo o imaginário da primeira parte daquele período é representado pela Nau dos Loucos. “[...] estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos” (FOUCAULT, 1978, p.13). Os loucos, ou insanos, eram entregues a marinheiros e levados para outras cidades. Cabia-lhes uma existência errante, as cidades os expulsavam para fora de seus muros e os entregavam à “sorte” dos mares. As casas de internamento, que posteriormente darão origem aos hospitais psiquiátricos, surgem somente no século XVII, como

mecanismo de retirar os loucos do convívio social, protegendo a população e promovendo a ordem. Esses espaços, marcados por condições subumanas, implicavam exclusão topográfica, lógica e política desse grupo.

O processo da reforma psiquiátrica parte do pensamento dessa exclusão para propor a construção de um novo lugar social da loucura. Ações artísticas possibilitam pontes com outros espaços, a ocupação de novos lugares territoriais, ampliando percursos, espaços de convivência e circulação social dos sujeitos em sofrimento psíquico (AMARANTE e TORRES, 2017, p.766). Através do levantamento das experiências das artes cênicas e saúde mental, foi possível constatar o rompimento de fronteiras, inventando espaços de cuidado e acolhimento, por parte dos grupos artísticos, para apresentações e convivência artística, tomando os espaços cênicos das cidades para dar visibilidade a essa produção. Aos atores-performers-usuários cabe a implicação direta na criação de projetos poéticos autorais ao mesmo tempo em que esgarçam a cena contemporânea, ressignificam as artes do corpo pelo viés simbólico e estético. Esta posição revela uma atitude crítica sobre modos de criação, potencializando vidas e corpos, construindo práticas capazes de desassujeitar os sujeitos dos modos de dominação vinculados as instituições psiquiátricas.

Amarante e colaboradores (2012) apontam que, para além do papel terapêutico, a arte sai dos espaços de tratamento para ocupar espaços da cidade. O crescimento e a expansão dessas práticas corroboram com o surgimento de um novo campo artístico-cultural ligado à saúde mental e à reforma psiquiátrica. Esse novo campo afirma a concepção de arte como ferramenta de desenvolvimento humano e social, a partir da experiência estética.

Observa-se, na área teatral, que essa abertura possibilitou a visibilidade de importantes projetos na área: a “Companhia Teatral UEINZZ!”, “Trupe Maluko Beleza”, “Grupo do Teatro do Oprimido Pirei na Cenna”, “Companhia Teatral O Desconhecido”, “Grupo Sai no Vento”, “Os Nômades – Cia. de Teatro”, “Os Loucutores – Grupo de Teatro da Saúde Mental de Esmeraldas”, “Grupo de Teatro Vem Ser”, “Núcleo de Criação Sapos e Afogados”, “Grupo Liberarte”, “Cia. Sem Pressão”, “Iluminarte”, “Loucosmotivos da Arte”, “Grupo de Teatro Tá na Rua: Desencuca”, “Grupo Circense – Circuca”, “Grupo Teatral Nau da Liberdade”, entre outros (AMARANTE e TORRES, 2017, p.767).

Lembremos que, no lugar teatral grego, de onde nos vem o termo, ‘teatro’ – théatron – não designa a cena – que é designada pelo termo skênê – mas sim as arquibancadas onde se senta o povo. Isto mudará: mais tarde, a palavra passa a denominar, realmente, a área de representação, o francês clássico vê os atores ‘sur le théâtre’. E este deslocamento de um espaço a outro é signo de uma história. Para nós, ‘teatro’ designa por extensão o prédio em seu conjunto. Mas, no começo, o teatro é o lugar do público – do público reunido (GUENÓN, 2003, p.14).

O teatro para acontecer precisa de um público efetivamente reunido para a função. A plateia se reúne numa espécie de assembléia, um encontro coletivo, em torno de um tema, de um espetáculo. Nesse sentido, é a arquitetura, primeira instância política, que ordena o espaço da representação, delimitando o lugar da cena e sua relação com o público (GUENÓN, 2003, p.17). Mesmo no teatro de rua, onde o encontro pode acontecer ao acaso, para além das paredes do teatro, a curiosidade e o interesse levam à reunião de observadores em torno de um espaço delimitado. Tapetes, cordas, almofadas servem de demarcação, criando distâncias que permitem uma melhor visibilidade.

O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, 'física', por assim dizer, como assembléia, reunião pública, ajuntamento. O objeto da assembléia não é indiferente: mas o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política – questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manutenção da ordem (GUENÓN, 2003, p.15).

O entendimento que Guenón traz sobre o espaço teatral e o seu ordenamento político nos leva a refletir sobre a potencialidade da cena para os processos de visibilidade do sujeito. A área de representação não só delimita o recorte do visível, como dá respaldo social ao reverberar as narrativas ali presentes. A saúde mental encontra no teatro um espaço de voz e visibilidade que reforçam e reafirmam o entendimento da luta Antimanicomial, colocando o espetáculo como experiência política de compartilhamento de narrativas. Há um público que se cala, perante atores que foram silenciadas por muitos anos.

As ações artístico-culturais possibilitam que os sujeitos expressem seus sentimentos e, ao relatarem suas experiências, compartilhem outras formas de estar e ver o mundo. Isso possibilita um novo olhar sobre a loucura, tanto pelos que vivem a experiência da criação, como para os receptores da obra que assistem a essas ressignificações (AMARANTE, 2012, p.131).

A ocupação da cena, como observamos, parte de muitos processos internos de grupos, a partir da memória dos artistas envolvidos e das dinâmicas de trabalho, próprias de cada grupo. A experiência da loucura se coloca em cena todo o tempo, seja nas montagens de cunho mais político, através de um discurso direto, como nos tempos e ritmos em que os corpos se expressam. O palco é lugar de voz, mas principalmente de observação; por isso, os corpos também se tornam visíveis em sua singularidade, trazendo novas estéticas de trabalho.

Corpo-louco, corpo-matéria de criação

As experiências aqui examinadas tornaram possível verificar como o corpo desses sujeitos é percebido e trabalhado. A ênfase no corpo é dada diferentemente do modo como matéria de criação que alguns artistas e grupos "normais" podem "moldar" e repercutir em movimentos, gestos, formas de andar, olhar, falar, de acordo com a estética desejada. Os "corpos loucos" demonstram, em cena e fora dela, a possibilidade de desconstrução da corporeidade docilizada, a construção de liberdade poética na existência e da autonomia cidadã. As técnicas utilizadas pelas direções dos espetáculos visam criar oportunidades para que corpos desejantes e desviantes apresentem suas visões e necessidades outras, cenicamente, num movimento duplo de observação e proposição, respeitando e incluindo memórias afetivas, afetadas e incorporadas, no interior de uma sociedade altamente institucionalizada.

Do ponto de vista mais pragmático, tomamos a ideia de morfologia do espetáculo dos estudos da crítica genética que tem como objeto a criação artística, de caráter volátil, ao mesmo tempo cabível no ambiente do explicável, podendo ser vista pelas marcas deixadas no percurso até a obra. Cunhada por Cecília Salles (1998), trata-se de uma arqueologia da criação, no qual a autora

desvela ponto a ponto curiosidades e artimanhas do processo, que o fazem tão interessante e inconstante. 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.

Os corpos são dimensões privilegiadas de criação, pois são a matéria-prima de trabalho e, como fez Artaud, é possível compreender “o corpo sem órgãos”, permeado de resistências e intensidades, que buscou fazer um teatro que anunciava a amplitude de viver livre. Um teatro ritual capaz de levar o sujeito a superar limites do corpo e proporcionar desejo de viver.

Desse modo, o interesse está no movimento criador ligado às demandas dos próprios sujeitos em seus trajetos. Em outras palavras, compreender a escolha da criação, do ponto de vista do artista que, em seu processo, busca ao mesmo tempo elaborar e comunicar a sua poética: “A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e cada processo criativo, correspondem ‘métodos’ diferenciados” (RANGEL, 2015, p.21).

A oferta de um exercício com o corpo requer, portanto, muita delicadeza. Delicadeza para respeitar diferentes ritmos, pulsos, limites e possibilidades de encontrar o outro e a si mesmo. Assim, o aquecimento como etapa de modulação do aproximar [...] configura-se como um momento no qual cada um, com diferentes graus de abertura para a proposta, experimenta ou não a possibilidade de sustentar em si uma abertura ao devir (BUELAU, 2012, p.129).

As palavras de Renata Buelau sobre a prática de corpo na saúde mental apontam singularidades no processo. É preciso escutar os limites dos corpos e adaptar o trabalho em função dessas limitações. A matéria-corpo repercute no processo de criação, impõe limites, pesos e ritmos. O uso contínuo de medicações por muitos anos trazem efeitos sobre o corpo e, conseqüentemente, outras qualidades de movimento. A questão dos transtornos mentais e, por conseguinte, o uso excessivo de medicações reordenam todo o processo de criação cênica. Como faces de uma mesma moeda, corpos com suas histórias de vida são como forças catalisadoras que se impõem e, por isso mesmo, exigem outras formas de fazer. Assim, observamos um traço estético que ressalta a diversidade enquanto qualidade do belo. Em cena corpos marcados pelo sofrimento, na busca de uma construção política, estética e poética.

Oscilando entre aspectos de precariedade e potência, observamos como as limitações se convertem em forças que impulsionam a criação, para propor, ampliar e reorientar novas práticas nas artes cênicas. O corpo visível já não é a idealização do belo, nas atrizes e nos atores, a partir de determinado padrão de beleza, mas é o corpo real, que muitas vezes ignoramos ao passar pela rua, mas que no palco é dotado de um lugar de fala, de poder. Desse modo, observamos um dinâmica de cena que utiliza elementos como textos, marcações de cenas, roteiros, instauração de uma dinâmica e ritmo de cenas; construção de personagens são revistas, ressignificadas ou assumidamente abandonadas para dar ênfase a outras elaborações, como na performance, e na cena como acontecimento, ou no teatro como um estado de jogo.

A vontade (e necessidade) em concretizar o processo criativo deve deflagrar alternativas que solucionem os limites impostos pelo corpo. Assim, ainda que nas experiências apresentadas os corpos sejam medicalizados,

institucionalizados e as histórias de vidas marcadas por interrupções de fluxos vitais, desejos e, mesmo sofrimentos, há possibilidades e forças produtivas de criação capazes instaurar a expressão e comunicação daqueles que se colocam em ação.

A Nau dos loucos que navega

A experiência do grupo teatral Os Insênicos (BA) teve início em 2010, com uma oficina pensada no encontro do teatro com a saúde mental, cujo objetivo foi discutir os direitos humanos por meio do teatro e conscientizar usuários dos Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) sobre seus direitos. Em Cena Insanidade foi um projeto idealizado por Renata Berenstein, contemplado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, através do Edital Cultura e Direitos Humanos 2008. Na oportunidade, 20 participantes integraram a oficina e foram recrutados pela Associação Metamorfose Ambulante de Usuários e familiares de Saúde Mental do Estado da Bahia. O potencial desses atores possibilitou a formação e continuidade do grupo independente de teatro Os Insênicos.

Em seu repertório, o grupo conta com quatro espetáculos: “Os Insênicos” (2010) e “Cidade em Versos” (2011) sob direção de Renata Berenstein, Balada de Amor (2013/2014/2015) encenado por Lailí Florez e Renata Berenstein e o musical “Quem está aí?” (2017) uma produção coletiva com o Bando Flores da Massa, sob direção de Renata Berenstein e Wagner Ferraz.

O grupo desenvolve seu trabalho de pesquisa artística de modo contínuo, com um encontro semanal. Esses encontros constituem o trabalho de formação e criação permanente. A formação de ator /atriz acontece por meio de jogos e dinâmicas teatrais que permitem tanto trabalhar aspectos da atuação como criar material para construção de cenas. A construção da metodologia de trabalho do grupo foi feita a partir da leitura de importantes teóricos como Viola Spolin e Augusto Boal, assim como das vivências dos participantes em outros grupos com jogos e exercícios. Uma metodologia única que se atualiza a todo momento, a partir das especificidades do grupo. Nascemos juntos, eles como atores e atrizes e eu como diretora. Aprendemos juntos um fazer teatral próprio da loucura que nos cabe.

O tempo de trabalho do grupo é um diferencial dentro do cenário local e nacional. A continuidade permite o aprofundamento na experiência, possibilitando que o sujeito se utilize das experiências vividas anteriormente como base para as futuras (RAMALDES e CAMARGO, 2017, p.60). Se estabelecer enquanto grupo levou o coletivo também a assumir algumas responsabilidades para a sua manutenção. Sem financiador, o grupo desenvolve algumas ações como bazares, rifas, campanhas colaborativas para arrecadar fundos para manutenção e montagens. Além disso, a participação em eventos e congressos prevê o pagamento de um cachê artístico, trazendo recursos para o grupo e para os participantes.

Somos a Nau dos Loucos. Não os loucos da Idade Média, segregados em navios para afugentar a loucura dos ‘ditos’ normais. Somos os loucos do teatro! Nossa tripulação se representa a si mesma... sem máscaras! Sou uma mulher vestida de sol, um cabra marcado pra morrer, a dama do lotação, um bicho de sete cabeças... sou a peste, o

idiota, a gota d'água... Somos um grito parado no ar! Não temos medo de viver todos os papéis desta divina comédia humana, soltamos as amarras para transcender! Os 'senis' navegam no teatro pra se encontrar com a sua própria loucura, e nós os 'loucos', os insênicos, pisamos neste palco pra quê? (Áudio de abertura do espetáculo Os Insênicos, 2010).

Após os três toques do sinal no teatro, escuta-se sob a voz de Helisleide Bomfim, atriz do grupo, o áudio escrito acima. As palavras organizadas pela atriz e diretora, Andréa Elia, anunciavam quase uma previsão do futuro. A tripulação da Nau dos Loucos construiu um percurso de “navegação” aportando em diferentes espaços da cidade. A cultura continuou sendo o guia dessa jornada, levando o grupo a se desenvolver e se relacionar dentro desse campo. Construiu-se um percurso dentro da dimensão sociocultural da reforma psiquiátrica.

Entre os anos de 2010 e 2018, o grupo teve residência em diferentes espaços culturais. Nossa primeira morada foi o Espaço Xisto, em 2010. Durante três meses, duas vezes por semana, a oficina do projeto Em Cena Insanidade ocupou a sala de ensaio, promovendo contatos e trocas não apenas entre os envolvidos na prática, como também com a equipe do teatro. Nessa pequena residência, pudemos observar como a entrada do grupo no espaço cria novos entendimentos sobre saúde mental para a própria equipe do local, construídos a partir das relações estabelecidas. “Nem parece que ele é...”, “nunca ia imaginar que ela tinha isso”. “Eles são tão legais”. São exemplos de algumas falas guardadas na memória que chamam a atenção para a transformação dessa relação.

Os processos de criação dos quatro espetáculos do repertório do grupo surgem em espaços diferentes de trabalho que se ligam por serem locais de produção ou criação, e não de tratamento. Entre 2011 e 2012, o grupo aportou na sala do Teatro Solar Boa Vista, onde desenvolveu seu trabalho durante oito meses. O Solar fica localizado num bairro de Salvador que apesar de estar numa localização central, tem acesso por ônibus restrito e ainda previa uma caminhada em subida até teatro. A insatisfação do grupo sobre a localização era patente. Mas foi de fundamental importância para a construção do entendimento coletivo sobre a importância de sermos “residentes” de um teatro e não sediados em um espaço de saúde, como um CAPS, por exemplo. A experiência da locomoção pela cidade e as dificuldades colocaram o grupo num estado de reflexão sobre o vivido, ajudando a construir uma compreensão desse lugar ocupado.

Nos anos de 2013 e 2014, o grupo retorna ao centro da cidade, no Pelourinho, através da parceria com o Instituto dos Arquitetos da Bahia (IAB), que disponibiliza sua antiga sede para nossos encontros semanais. Uma casa linda, moderna, com grande salão com piso de madeira, lugar de construção do espetáculo Balada de Amor. Apesar de não ser propriamente um espaço de cultura, o salão era cedido também a um coral para ensaio, o que o tornava um espaço de produção e criação. O período no IAB foi muito importante para a afirmação do grupo como um coletivo de artistas responsáveis pelo espaço. Esse é o momento em que todos são responsáveis pela abertura do prédio, também pela segurança, pela manutenção e limpeza do espaço.

No final de 2014 e no ano de 2015, a embarcação da trupe segue numa ocupação pontual de diferentes espaços: na antiga sede da Sociedade Israelita, situada no Campo da Pólvora, na sala de ensaio do Teatro Castro

Alves, e no CETAD, Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas. Na experiência vivida, foi importante nos colocarmos dentro do espaço terapêutico (a permanência no CETAD, por exemplo), para entender como espaços influenciam a sala de ensaio, de criação.

A parceria com a Fundação Cultural Gregório de Mattos nos recoloca em ação, com a disponibilidade da sala de ensaio no Museu Casa do Benin, no Pelourinho, servindo como espaço de encontro com o Bando Flores da Massa, grupo musical formado por internos e ex-internos do Hospital Juliano Moreira. Situado na rua do Taboão, a Casa do Benin é um museu que abriga uma coleção de objetos e obras de arte da região do Golfo do Benin. No segundo andar fica a sala de ensaio, com enormes janelas abertas para a rua. Aqui se faz a nossa atual morada. No Pelourinho, o grupo constrói uma relação que vai além da própria equipe do Museu – que acompanha o grupo inclusive como público nos espetáculos – criando laços com os demais personagens que compõem a rua: o guardador de carro, o vendedor de salgado da esquina, a caixa do mercadinho, o morador de rua. A rua penetra a sala com seus sons, cirandas, barracos e cenas, ultrapassam as paredes do museu atraindo olhares curiosos, tanto dos turistas como dos locais.

Na sala de ensaio, o grupo desenvolve um trabalho a partir do princípio da flexibilidade (Ryngaert, 2009) como qualidade primordial para construção de uma metodologia única de trabalho. Os encontros reúnem tanto processos de criação como de formação para os atores. Entende-se que toda a dinâmica possibilita a criação e o desenvolvimento dos aspectos necessários para a representação. A prática é dividida em três momentos: aquecimentos corporais; jogos e dinâmicas; e improvisação.

A primeira parte do encontro proporciona um mergulho na dimensão corporal, por meio dos exercícios de alongamento, aquecimento, percepção corporal, respiração e massagens. O corpo, nos descreve Roubine (2002), é o lugar de resistências, sejam elas físicas, da musculatura, da coluna, da falta de condicionamento, como também resistências físicas que o inconsciente pode opor às exigências da exibição teatral. Aos corpos que se apresentam, agregam-se ainda resistências criadas pela medicalização e as experiências vividas. Assim como Buelau (2012, p. 131), observamos como a medicação psiquiátrica, traz efeitos colaterais que dificultam a movimentação tanto quanto seu controle. Os corpos por vezes estão impregnados de substâncias químicas, funcionando em tempo/ritmo distinto.

A segunda etapa de trabalho utiliza jogos e exercícios desenvolvidos por Augusto Boal e Viola Spolin para desenvolver a comunicação, o trabalho no coletivo. O corpo se relaciona com outros corpos. O desafio está em construir uma experiência compartilhada, respeitando os diferentes ritmos e limites. Por último, o trabalho sobre a improvisação se coloca como momento de experimentação da construção e execução da cena. O ator e autor se encontram provando linguagens, movimentos e narrativas. A flexibilidade é trabalhada, então, como qualidade no sentido de permitir o caráter processual da experiência, que se modifica e se adapta em função dos limites pautados pelo grupo.

Os atores que hoje compõem o grupo têm idades entre 34 e 65 anos. Há nove anos seus corpos, e dos outros atores que já não seguem a prática conosco, respondiam com dificuldade a certos exercícios de esforço físico. Treinamentos com corda, circuito e corrida são atividades de aquecimento que

exigem fôlego e disposição e que aos poucos foram saindo da prática. O peso da vida que carregam parece por vezes se instalar nos corpos. Ao longo do tempo, ganharam novos volumes. Segundo um dos atores do grupo, Raimundo (2016), isso acontece pelo tipo de medicação “Remédio psiquiátrico engorda, é terrível”.

Os ritmos foram desacelerando, o corpo ganhou peso, e os acontecimentos da vida levaram-no a administrar muitas crises, seu corpo sentiu a vida e a dor transformou-se num limitador. Enfrentamos, enquanto grupo, o adoecimento de muitos participantes. Diabetes, hipertensão, psoríases passaram a ser mais frequentes no grupo, assim como queixas de dores, cansaço e feridas nos pés e pernas. A medicalização e seus efeitos colaterais produzem sedentarismo e novas doenças, estabelecendo um forte ciclo dependente.

O contato com o corpo permite ao sujeito se reconhecer, buscando através de seu corpo outras formas de comunicação, apesar das dores que carrega. No dia de ensaio, o grupo é convocado a colocar o corpo em movimento, a sentir, a controlar e, com isso, construir novas narrativas para si e para o grupo. Em cena, o corpo vira poesia e em vida o corpo se descobre singularidade.

Apontamentos Finais

Ao trazer a síntese de um panorama sobre experiências das artes cênicas e saúde mental, verificamos a recorrência de trabalhos com a performance e teatro que rompem com a lógica da representação formal, primeiro por uma urgência de conexão com a vida e acolhimento das diferenças, em respeito às subjetividades e experimentações que potencializem a atuação dos atores/performers na cena. Para isso, fazer uma discussão sobre “corpos loucos” perpassa, primeiro, por considerar cada corpo singular, marcado por sua trajetória de vida. Ao longo de uma experiência criativa, coloca-se o desafio de trabalhar de forma flexível e adaptável, entendendo os limites dos corpos, resultado das contenções químicas e sociais, além de outros atravessamentos e pesos da vida.

Corpo-obeso, corpo-lento, corpo-diferente, corpo-invisível em sua precariedade, quando institucionalizado e reduzido à perspectiva da doença. Corpo-desejo, corpo-pulsante, corpo-criativo, corpo-imagem em sua potência, quando provocado a experimentar-se livre e autônomo, capaz de se comunicar e expandir seus territórios de atuação e intervenção junto à sociedade.

Ao se apropriar de espaços da cena contemporânea levantam questões e convocam olhares sobre a temática da loucura, passando pela desestigmatização e pela transformação artística, política social. Estética e poeticamente assumem a cena, são autores e artesãos do seu fazer artístico marcado por outras lógicas de tempo e ritmo de criação. E, numa atitude crítica, entendida como um modo de pensar, de dizer e agir, são capazes de desassujeitar -se dos modos de dominação em que vivem, numa implicação com a noção de cuidado de si que se faz pela reconexão com o seu e os outros corpos, na direção da autonomia e da liberdade.

Referências

AMARANTE, Paulo; TORRES, Eduardo Henrique Guimarães. Loucura e diversidade cultural: inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura da Reforma Psiquiátrica e do capô da Saúde Mental no Brasil. *Interface* (Botucatu). 2017; 21(63): 763-74. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v21n63/1807-5762-icse-21-63-0763.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

ANDRIOLO, Arley. O método comparativo na origem da psicologia da arte. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 43-57, jun. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772006000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 abr. 2019.

AMARANTE, Paulo; FREITAS, Fernando; NABUCO, Edvaldo; PANDE, Mariana Nogueira Rangel. 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.

AMARANTE, Paulo; FREITAS, Fernando; NABUCO, Edvaldo; PANDE, Mariana Nogueira Rangel. Da diversidade da loucura à identidade da cultura: o movimento social cultural no campo da reforma psiquiátrica. *Cad. Bras. Saúde Mental*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 125-132, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://stat.elogo.incubadora.ufsc.br/index.php/cbsm/article/viewFile/2026/2317>> Acesso em: 5 dez. 2018.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Funart, 2009.

BUELAU, Renata M. Ensaio de delicadeza e ousadia: uma experiência com o corpo na saúde mental. In: AMARANTE, Paulo; CAMPOS, Fernanda (Org.). *Saúde Mental e Arte: práticas, saberes e debates*. São Paulo: Zagodoni, 2012. p.126-139.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GUÉNON, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

PELBART, Peter Pal. *Projeto Finnegans Ueinz: Cia de Teatro Ueinz*, 2008.

RANGEL, Sônia. *Trajetos Criativos*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Jogar, representar - Práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ROUBINE, Jean Jacques *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.