

O Corpo e suas Inven- ções: entre as artes cênicas e a loucura

Organização

Juliana Saúde
Sanny Rhemann Baeta Melo
Walter Melo

coleção Arte e Saúde Mental
número 4



O Corpo e suas Invenções: entre as artes cênicas e a loucura

© 2025 by Walter Melo
Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada
sem autorização expressa do autor e do editor.

O Corpo e suas Invenções: entre as artes cênicas e a loucura
Juliana Saúde *et al.*
Coleção Arte e Saúde Mental - número 4

Projeto gráfico, capa e diagramação: Derval Braga

Comissão editorial:

Ademir Pacelli Ferreira (UERJ)
Arley Andriolo (USP)
João Augusto Frayne-Pereira (USP)
João Leite Ferreira Neto (PUC-MG)
Marco Heleno Barreto (FAJE)
Maristela Nascimento Duarte (UFSJ)
Paulo Amarante (FIOCRUZ)
Walter Melo (UFSJ)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O Corpo e suas invenções [livro eletrônico] :
entre as artes cênicas e a loucura /
organização Juliana Saúde, Sanny Rhemann
Baeta Melo, Walter Melo. -- 1. ed. --
Belo Horizonte, MG : Mosaico Produções
Gráficas, 2025. -- (Coleção arte e saúde
mental ; 4)
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-88887-01-1

1. Artes cênicas 2. Corpo - Arte 3. Corpo -
Linguagem 4. Criatividade (Literária, artística,
etc) 5. Dramaturgia 6. Emoções - Aspectos
psicológicos 7. Psicologia comportamental
8. Saúde mental 9. Teatro brasileiro I. Saúde,
Juliana. II. Melo, Sanny Rhemann Baeta.
III. Melo, Walter. IV. Série.

25-321187.0

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Saúde mental e teatro 792

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

O Corpo e suas Invenções: entre as artes cênicas e a loucura

Organização

Juliana Saúde
Sanny Rhemann Baeta Melo
Walter Melo

coleção Arte e Saúde Mental
número 4

INSTITUTO
design gráfico

Sumário

7

Prefácio

Juliana Saúde

10

“Vento dos Avoados”: cartografias e experimentações cênicas em saúde mental

Laís Barreto Barbosa

Ana Karenina de Melo Arraes Amorim

Breno Lincoln Pereira de Souza Diniz

Julia Monteiro Schenkel

26

Entre Tijolos e Libélulas

Anamaria Fernandes Viana

38

Influxos Artaudianos e grupo *Os Inumeráveis* no Museu de Imagens do Inconsciente

Adriana Rolin

50

**Grupo Aberto de Teatro: histórias e possibilidades
de um fazer clínico-artístico em São Paulo**

Fernando Ramos

Isis Andreatta

Rafael Costa

69

A Experiência da Criação para quem sente vacilar o Mundo

Renata Corrêa

77

O Vivido, o Imaginado e o Inventado

Elisa Band

95

Sobre os Autores

Prefácio

Juliana Saúde

O corpo e suas invenções...

O que pode o corpo? O que o pensamento agita?

O que cabe em um corpo?

Quais marcas carregam para além da sua memória e de sua intuição?

O que ocupa, o que deseja, o que diz, o que retém, o que refém, o que navega, o que planta, o que ensaia, o que guarda, o que esquece, o que aprende, o que prende, muscularmente o que inventa, o que parece, o que perece, o que padece, o que perdura, permanece, nasce, aquietá, o que arquiteta, o que ganha, o que perde, o que endoidece, cura, o que adoece, o que fere, o que fura, o que tece, o que costura, move, o que cresce, o que quer, o que entorpece, gême, o que gela, o que ferve, o que é frevo, o que sente, serve, o que vela, o que desvela, revela, o que vê, aperta, sangra, o que masca, o que mascara, o que atravessa, o que lê, o que apodrece, esfrega, o que estraga, o que aparece, o que enterra, o que emperra, o que enxerga, o que envelhece, o que ilumina, o que veste, o que cobre, o que cobra, o que conta, o que brilha, o que brinca, o que despe, o que adoça, o que endossa, o que frita, o que goza, o que grita, o que faz, o que esconde, o que agita, o que vende, o que dança, o que gira, o que vê, o que movimenta, o que move, o que afoga, o que mente, o que inventa, na ação da sua escrita: TEATRO!

O que faz nascer, o que insiste, o que desmaia, o que espirra, o que finge dormir, o que pinta, o que finge. O que sabe chorar e faz rir.

O que finda.

O corpo, o tempo, a respiração, a repetição, a memória, o espaço vazio e o som. Elementos.

Objetos.

Fazer poesia com o que, e no que habita.

FAZER CORPO!

FAZER VOZ!

Existir, RExistir... POEMA.
Caminhando pelo espaço.
Todo ator é louco.
E por que será que Freud foi buscar no teatro palavrões para nomear sua criação? Psicanálise.
Artesania.
Artesanal.
Savoir faire...ou silêncio.
Um afair.
Tino. Um tanto, um traço, um trato, um fazer caber.
Ora justo de tão frouxo.
Porque sou atriz, porque aprendi com a loucura a importância de não saber nada.
Escrevo com esse corpo palavra o que reúne esses trabalhos no campo do teatro e da saúde mental.
Eu vou decorar um texto.
Eu vou decorar o meu texto.
Eu vou decorar esse texto... de muitos.
Por aqui trabalhos que insPiram.
Uma honra e uma alegria imensa esse livro, a Cátedra de Nise da Silveira escolhe também falar sobre teatro e seu encontro com a loucura, esse experimento entre cuidado, afetos, saberes, arte e clínica.
Que a arte possa cada dia mais fazer caber sem sofrimentos a loucura e seus rituais. É preciso redescobrir o ritual, o ancestral, como quis Grotowski; o espiritual como fez Artaud.
“Este teatro mágico, ritual e mítico é despertado a partir das imagens da imaginação, é uma pulsão necessária neste processo de criação, permitir-se atravessar por movimentos sonhados num corpo em contínua transformação”. Como aponta aqui Os Inumeráveis.
O “Teatro Bruto”, ou o “Teatro Imediato” de Peter Brook. Ou como respirou Nêgo Bispo, como é o piso do pé no palco de Krenak.
Por essas linhas aqui: “A memória como invenção, edição, processamento do vivido, não como reminiscência ou nostalgia, mas como construção de um tempo presente pelas invenções de passados e de futuros”; “Matar tempo, ganhar tempo, perder tempo”, com a Cia Teatral Ueinzz ou com o Ser em Cena sob o olhar de Elisa Band.

Que a loucura siga com suas contribuições tão divinamente potentes para o teatro, evoé.

“TásqueTás: memórias do estilhaço”.

Que sejam muitas vozes, que possamos escutar mais e sempre. E o eco do oco da cabeça possa desafiar regras, demolir e sustentar ilusões, iluminar lembranças, investigar e inventar lugares

“Como trazer à tona as *entrelinhas* de um movimento? Como ouvir o susurre de um gesto? Como favorecer a emergência de um gesto criador?”

Fecho o livro e abro a gira, abro a palavra, abro essa porta.

“Ponto de partir. Parto da necessidade de transformar angústia em trabalho”.

“Ponto de abertura”.

Me permito o devir por experimentar esse encontro. E agradeço.

Espero e apronto... para que o “teatro transtornado” se apresente.

“Vento dos Avoados”: cartografias e experimentações cênicas em saúde mental

Laís Barreto Barbosa

Ana Karenina de Melo Arraes Amorim

Breno Lincoln Pereira de Souza Diniz

Julia Monteiro Schenkel

Sopros introdutórios: ventos e voos de uma pesquisa-intervenção

O artigo apresenta o relato de uma pesquisa-intervenção cartográfica que analisou um processo de experimentação no campo da saúde mental em composição com as artes cênicas em suas dimensões clínica, estética e política. Descrevemos e analisamos processos interventivos e experimentações no campo híbrido da clínica e das artes cênicas, mais especificamente, da performance autobiográfica que culminou na criação do *Coletivo cênico poético Vento dos Avoados*. “Vento” porque sempre ventava muito na cidade em que habitávamos; e “Avoados” porque éramos todos muito avoados, desejávamos voar e instaurar realidade naqueles voos.

O trabalho consistiu em oficinas com um grupo formado por pessoas em situação de rua, usuários da Rede de Atenção Psicossocial (RAPS), integrantes de uma associação da luta antimanicomial e estudantes estagiários de graduação em psicologia. As experimentações tiveram como território inicial a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e um projeto de extensão que foi cenário para a realização da pesquisa de doutoramento da primeira autora com a colaboração dos demais autores.

A partir do questionamento de como o campo da arte provoca a clínica, apresentamos a experiência do *Vento dos Avoados*, cenário em que emergiram as narrativas aqui relatadas e que nos levam a apontar para a necessidade de estetizarmos a vida como forma de produção de saúde, bem como para a potência artística no campo de uma clínica transversal e antimanicomial. Paulo Amarante e Eduardo Torre (2017) observam que, no atual processo de Reforma Psiquiátrica brasileira, há o reconhecimento da autonomia do campo artístico-cultural em relação ao campo psiquiátrico e, assim, acreditamos que as clínicas psicossociais que se pretendem antimanicomiais necessitam criar aberturas e conexões com outras áreas e saberes, engendrando, assim, seu caráter transversal.

Ao criticar o conceito de transferência na psicanálise, Félix Guattari chamava a atenção para o fato de que, para além dos padrões de relações com personagens familiares que seriam inconscientemente reproduzidos na clínica na relação com o analista, haveria aspectos políticos, sociais e econômicos que se impõem e transversalizam a análise, simultaneamente à recusa da redução da subjetividade ao intrapsíquico (Simonini e Romagnolli, 2018). O conceito de transversalidade remonta ainda a um modo de relacionamento nos grupos que não se reduz nem à horizontalidade que recai numa suposta igualdade entre os integrantes, nem à verticalidade das hierarquias rígidas: “a transversalidade já remeteria a uma dimensão mais conectiva, colocando em análise estratos diversos e descontínuos a atravessar um determinado sujeito ou grupo” (p.19). Portanto, quando falamos de clínica transversal, estamos a dialogar com esse conceito que nos leva a uma

ética pautada por um modo de relação, bem como por um lançar-se para além dos limites que tradicionalmente reduzem a clínica ao indivíduo ou mesmo ao sujeito em seu contexto familiar e ambiental. Buscamos alçar uma clínica do fora e acreditamos que a arte e as experimentações cênicas, em particular, podem fornecer pistas para a exteriorização da clínica.

A divulgação de experiências como o *Vento dos Avoados* é fundamental no atual contexto de retrocessos na Reforma Psiquiátrica que enfrentamos no país desde 2016 (Cruz, Gonçalves e Delgado, 2020) e que foi intensificado, ao longo da última década, com o desmonte da política de saúde mental, o sucateamento da RAPS e a retomada dos investimentos em espaços asilares, como hospitais psiquiátricos privados e comunidades terapêuticas.

Vizinhanças entre clínica, arte e loucura

Conta-nos Elizabeth Lima (2009) que a vizinhança entre arte, clínica e loucura compõem, inicialmente, no contexto dos manicômios, um espaço importante para o campo da saúde mental, uma vez que o fazer artístico e o fazer terapêutico se encontravam na busca de uma linguagem possível para expressões singulares, solitárias e, muitas vezes, sem sentido até então, justamente por estarem presas em hospitais psiquiátricos. A autora concebe a arte, a clínica e a loucura como “territórios em mutação” que produzem uma zona comum, indiscernível, em que nenhum dos campos se reduz ou se subordina ao outro, numa real intercessão (Deleuze, 2004). Nessa condição de indiscernibilidade e mútua

potencialização, Lima (2009) aponta que há uma invenção nesse encontro que provoca a mutação dessas paisagens. A loucura se desloca do campo psicológico e psicopatológico pertencente a uma interioridade subjetiva; a arte extrapola o campo do estético entendido como belo e como produtora de uma obra finalizada dissociada do contexto histórico e político em que foi produzida; e a clínica se expande do campo “psi” (psiquiatria, psicologia e psicanálise) para sua relação de avizinhamento com as artes e sua potência política no encontro com a diferença. Tomamos de empréstimo e como companheiras desta pesquisa as suas interrogações de como a conexão com a arte potencializa a clínica: “como a arte pode em espaços clínicos facilitar trajetos quando estamos lidando com processos de subjetivação marcados pela precariedade e o inacabamento, muitas vezes acompanhados pelo desvalor e pela exclusão?” (Lima, 2009 p. 224).

Subjaz a estas perguntas um processo histórico nem sempre marcado por essa indiscernibilidade que confere potência aos campos. A psiquiatria produziu inúmeras capturas da arte no tratamento da loucura, ora reduzindo-a à mera ocupação do tempo ocioso de internos de hospitais psiquiátricos, ora como evidência dos diagnósticos com os quais pretendia dominar a experiência da loucura. No Brasil, com a instauração da psiquiatria no século XIX, os grandes hospitais colônias receberam influências europeias no tocante aos espaços de produção das artes plásticas como possibilidade terapêutica. As atividades de artes plásticas foram empregadas como intervenção na saúde mental pela primeira vez no Brasil, nos anos 1920, por Osório Cesar no Hospital Juquery (SP). Onde, em 1948,

foi implantada a *Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery*. Porém, encontramos uma forte tendência à psicopatologização das obras produzidas, bem como sua redução a artes inferiores comparadas com a arte primitiva, arte bruta ou produções artísticas infantis, sem valor estético. Os pacientes não podiam ser reconhecidos como artistas, tendo em vista que o diagnóstico sempre aparecia assinando suas obras, como um atestado de que a doença destitui os sujeitos de nome próprio.

A partir de 1946, Nise da Silveira desenvolveu experiências significativas na Seção de Terapêutica Ocupacional do Hospital de Engenho de Dentro (RJ). Uma forma de cultura terapêutica e as produções artísticas dos internos ganharam novo sentido e direção em uma conexão inventiva dos campos da clínica, das artes e do nascente campo da saúde mental. Para Nise, o paciente além de expressar-se, compartilharia, por meio de símbolos, a criação de algo novo, transformando a realidade psíquica e a realidade compartilhada (Milhomens e Lima, 2014), de modo que a expressão artística não poderia ser compreendida como reflexos de sintomas diagnósticos e tampouco a arte seria utilizada como mero instrumento que legitima o saber psiquiátrico e suas práticas.

Naquela época, a Psicanálise ganha expressão no Brasil e a ciência psiquiátrica logo empresta o seu saber para interpretar e desvelar motivos inconscientes que levavam os artistas a produzirem suas obras, entendidas como processos de sublimação de sintomas (Lima e Pelbart, 2007). No mesmo período, surge o Modernismo brasileiro marcado pelas influências do movimento surrealista europeu, a relação entre a produção

artística e os processos inconscientes que configuram as experiências da loucura é marcada pelo diálogo entre a produção dos artistas modernos e aquela encontrada nos manicômios. Lima e Pelbart (2007, p. 713) afirmam que

as relações entre arte, clínica e loucura passaram a se esboçar a partir da confluência entre dois deslocamentos: de um lado, buscando conquistar uma linguagem, alguns habitantes do mundo da loucura faziam um movimento quase imperceptível – já que oriundo de um espaço de exclusão e silêncio – em direção à criação artística; de outro, alguns artistas, ao se debruçar sobre a alma humana e suas vicissitudes e buscando ampliar os limites de sua linguagem, voltavam seu olhar para o mundo da loucura.

Outra referência importante para mapearmos a relação arte-clínica foi Suely Rolnik (1999) que, em sua interlocução com Lygia Clark, evoca a importância da prática estética de Lygia que surtia efeitos clínicos e convocava a despsicologizar a experiência clínica, sem retirar a questão terapêutica de seu lugar, sublinhando a discussão sobre a potência crítica e clínica de uma obra de arte:

Entre artista e receptor, seja este o expectador ou o crítico, se cria uma zona de indeterminação – algo em comum e, não obstante, indiscernível – que não remete a nenhuma relação formal ou de ordem identitária, já que o primeiro polo do par não se localiza nem na categoria de artista nem da de terapeuta, e o segundo não se localiza nem da categoria de espectador ou de crítico nem de paciente. É todo um cenário que se move e assim se esboça um território inteiramente novo (Rolnik, 1999, p. 12).

Trata-se de pensarmos criticamente sobre a história da clivagem entre o plano estético e o plano da subjetividade: quando a estética se aparta da vida do homem e a arte é instituída como Arte afastando-se da vida, a clínica psicológica ganha mais importância, justamente para tratar os efeitos psicopatológicos desta cisão. Daí a nossa proposição de uma pesquisa-intervenção que promova experimentações voltadas a estetizarmos novamente a vida como forma de produção de saúde.

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, com os movimentos de Reformas Sanitária e Psiquiátrica no Brasil, a saúde passou a ser entendida e afirmada como direito. As relações entre arte e saúde instauraram práticas inovadoras que fortaleceram ações interprofissionais e intersetoriais, envolvendo a vida cotidiana das comunidades (Lima e Pelbart, 2007). Nos anos 2000, houve a inclusão da pauta da diversidade e a participação ativa na vida cultural como direito, favorecendo a criação de novos debates e o desenvolvimento de ações intersetoriais entre cultura e saúde. O papel do Estado foi recolocado como potencializador da força criativa presente nas comunidades, especialmente nas áreas de maior vulnerabilidade e risco social (Lima e Pelbart, 2007). Em uma parceria entre o Ministério da Saúde e o Ministério da Cultura (MinC), em 2003, foi criada a *Política de Diversidade Cultural e Saúde Mental* e, em 2009, foi instituído um incentivo financeiro para projetos culturais realizados por pessoas e grupos em sofrimento psíquico, através do edital *Loucos pela Diversidade*, com o objetivo de construir políticas públicas culturais voltadas aos sujeitos em sofrimento

psíquico e aos programas que atuam na interface saúde mental e cultura (Amarante e Nocam, 2012).

A dimensão sociocultural aparece como estratégia para a Reforma Psiquiátrica no que diz respeito ao envolvimento da sociedade brasileira em provocar o imaginário social a refletir sobre o tema da loucura, além da viabilização de outras iniciativas de produção e manifestação cultural e artística, como, por exemplo, os blocos de carnaval, música, TV comunitária, associação, coral cênico etc. Nesse processo, a dimensão sociocultural diz respeito a “todo o conjunto de transformações e inovações anteriores que contribuem para a construção de um novo imaginário social em relação à loucura e aos sujeitos em sofrimento, que não seja de rejeição ou tolerância, mas de reciprocidade e solidariedade” (Amarante e Lima, 2008, p. 73). Mais recentemente, Fernando Freitas e Amarante (2018, p. 504) reafirmaram:

é a dimensão ‘cultural’ o catalisador das outras três dimensões [teórico-epistemológica, técnico-assistencial e jurídico-política], não apenas porque assimila as conquistas das demais, mas sobretudo porque são as mudanças no modo como os sujeitos se posicionam no mundo, como o veem e como o entendem, que garantem e sustentam como o ‘sofrimento psíquico’ será abordado em suas manifestações.

Atualmente, as experiências artístico-culturais, muito embora tenham nascido no interior dos serviços técnicos sanitários, os extraíram ganhando outros espaços, com experiências validadas socialmente que posicionam os sujeitos como artistas, produtores culturais,

militantes de movimentos sociais ou simplesmente trabalhadores de um projeto. Amplia-se, assim, a visão da Reforma Psiquiátrica brasileira como movimento social de transformação cultural que começa na desconstrução da estrutura manicomial, das lógicas e desejos manicomiais e prossegue para a reforma da cultura, rompendo com os processos de discriminação, segregação e desqualificação dos sujeitos em sofrimento. A autonomização da dimensão sociocultural da Reforma Psiquiátrica afirma micropolíticas antimanicomiais que subsidiam um solo mais fértil capaz de sustentar as mudanças macropolíticas propostas pela Reforma Psiquiátrica. Nesse sentido, a politização do discurso contemporâneo sobre a loucura também se desloca de um regime de visibilidade manicomial para a produção de outros bens culturais e simbólicos que dialogam com a cultura ligada aos Direitos Humanos e à defesa do direito à diversidade cultural.



Imagen1

Fotografia publicada em redes sociais. Registro da mostra artístico-poética “O amor é uma arma quente”, realizada em dezembro de 2016 na Pinacoteca do estado do Rio Grande do Norte. Arquivo pessoal dos autores.

Plano de composição teórico e metodológico da experiência

Como plano de composição teórico e metodológico desta pesquisa-intervenção cartográfica, consideramos a Esquizoanálise e autores da Filosofia da Diferença como inspiração e fundamentos. Para Rolnik (1989), a cartografia é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação das paisagens subjetivas que acontecem. O cartógrafo é como um antropófago que deve estar atento e mergulhado nas intensidades de seu caminho e

de seu tempo, de modo que possa acompanhar, analisar e decompor as diferentes linguagens e operadores que encontra para produzir as composições necessárias para dar passagem às novas línguas, afetos e mutações subjetivas nas paisagens que cruza. Busca, com seu sensível “corpo vibrável” (Rolnik, 1989), a invenção e acabamento contínuo de novos mundos. A cartografia como método de pesquisa pressupõe que o pesquisador acompanhe e produza seu processo em relação ao seu campo, que será sempre instável, contingente e assumidamente implicado com a realidade do pesquisador e com a realidade

pesquisada. Logo, a pesquisa é também intervenção, uma vez que há nesta empreitada um ato de criação e experimentação que se produziu ao longo do tempo e que transforma o campo e o pesquisador simultaneamente: há mutação objetiva e subjetiva e criação de outros territórios.

O nosso caminho foi composto por oficinas de experimentação cênica realizadas semanalmente ao longo de 2016 em uma Casa de Cultura, com a duração de quatro horas por encontro. Neste artigo trabalharemos apenas com as análises das narrativas obtidas por meio de um exercício cênico disparador, realizado durante um dos encontros finais das oficinas e que indicam efeitos do caminho e as paisagens que cartografamos. Foram filmadas as performances, as falas que emergiram foram transcritas para a construção das narrativas. Nesse exercício cênico dividimos a sala entre palco e plateia e pedimos que cada participante fosse ao palco e, após um minuto de silêncio olhando para a plateia, respondesse às perguntas: Como é estar neste espaço? O que você faz aqui muda o seu dia? Muda o quê, como? Os depoimentos ganharam a forma de cenas e estas se tornaram narrativas que dizem do coletivo e da experiência vivida ao longo de todo o processo de experimentação e investigação.

Em pesquisas cartográficas, o registro do trabalho de investigação ganha uma função de dispositivo como disparador de desdobramentos da pesquisa (Barros e Passos, 2012). Falamos de uma política de narratividade que a pesquisa-intervenção requer e produz: o modo com que dizemos e registramos nossa experiência, geralmente, naquilo que chamamos diário de campo cartográfico. Além da produção coletiva das ex-

perimentações cênicas, lançamos mão do diário que, juntamente com as transcrições, nos ajudaram a compor narrativas sobre a experiência, além daquelas que espontaneamente emergiram na voz de cada participante.

Segundo Walter Benjamin (1994), narrar é a faculdade de intercambiar experiências, e a experiência que passa de pessoa a pessoa é própria da narração: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a experiência dos outros. Ele incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (p. 198). Para o autor, o homem moderno estaria perdendo e se distanciando de sua capacidade de narrar, pois estaria perdendo a sua capacidade de intercambiar experiências. Em uma leitura crítica às formas de literatura como o romance psicológico, a imprensa, a notícia e os conteúdos informacionais que fazem parte desta forma de comunicação escrita, Benjamin fala da possível morte da arte de narrar: “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (p. 198). É no campo do fazer artesanal que o autor nos exemplifica seus tipos de narradores e é no fazerimento do artesanato que iam se contando as experiências partilháveis. Narrar seria, então, como falar ao outro de maneira artesanal e espontânea.

Ao tecermos relações com a estética da performance e com o conceito de performance no campo linguístico, entendemos que performar é fazer-se, mostrar-se e demonstrar-se fazendo. Acreditamos, então, que estamos muito próximos desta ideia de narrativa como experiência. Sempre que performamos, trocamos coletivamente algo, partilhamos do mesmo espaço nesta troca.

A linguagem em que a passagem da experiência se dá na recepção da ação mostrada é múltipla, ultrapassa a linguagem escrita ou oral, é gesto artesanal partilhável. Neste sentido, no contexto do exercício cênico, estávamos produzindo narrativas através da linguagem da performance, não por meio de um relato de si apenas ou presos à narrativa. Pensamos em um exercício cênico disparador de narrativas para que pudéssemos trocar nossas experiências.

Muito embora não estejamos no campo de estudos das identidades, o trecho abaixo, retirado do texto “Cidadania como forma de tolerância”, de Saraceno (2011), aborda a questão de sua reconstrução histórica, dos sentidos individuais dos usuários de serviços de saúde mental. Para ele, o primeiro passo em relação à reabilitação psicossocial seria a libertação por parte dessas pessoas de uma falsa identidade coletiva: a do doente mental crônico.

Outra vez uma identidade a serviço da negação do sujeito. Uma primeira etapa da utopia deve ser o reconhecimento, sem indecisões nem exceções, do fato que cada homem e cada mulher são produtores de sentido. Etapa mais ambiciosa será a de reconhecer e, consequentemente, agir, que os milhões de homens e mulheres cuja produção de sentido está limitada, bloqueada, aniquilada, negada, não estão nesta condição por serem enfermos mentais ou por estarem em terríveis situações de sofrimento psicossocial, mas sim essencialmente por falta de resposta adequada às suas enfermidades e aos seus sofrimentos psicossociais (Saraceno, 2011).

O autor nos convida a desinstitucionalizarmos as identidades fictícias para reconstruir a história das pessoas, dos espaços e dos tempos

para a expressão dos sentidos, para a reconstrução de um sentido humano e cultural. Como não pensar na linguagem da performance como uma das muitas possibilidades para se dar uma outra chance – mesmo que fictícia – para aqueles que tiveram suas histórias narradas e aprisionadas ao código hegemônico perigoso/infantil/inútil/louco do “doente mental” ou “dependente químico”?

Avizinhar-se a outras intensidades, estar em heterogeneidade em um coletivo, ampliar o repertório de gestos a partir do contato com outros corpos, estar em outro território que não o dos serviços, da rua/moradia ou em casa, circular pela cidade, produzir autonomia, exercer poder de contratualidade, ou seja, negociar as trocas, repreender a poder se expressar usando todos seus sentidos, inventar outra narrativa para si, pesquisar a si mesmo, conectar-se com o mundo e com outras narrativas, “confessá-las” e desposuí-las, instaurá-las novamente e poder manifestá-las sem estar num consultório ou em uma igreja ou numa anamnese “psi”... Torná-las criação, fazimento artístico, composição estética de mundo compartilhado, sentir-se artista, criador de si e do mundo. Com base nessas concepções, apresentamos duas narrativas e reflexões que delas emergiram.

O aquário e as janelas: narrativas de mulheres manicomializadas em análise

Como seria estar naquele espaço para Laura? As tardes na Pinacoteca mudavam seus dias que naqueles últimos meses se passaram no hospital? O que mudava? Em uma resposta cênica, Laura, uma jovem mulher com seu

vestido azul que lembrava vontade de liberdade, levanta-se e caminha dançando levemente em direção à janela. Olha através dela e, mudando de expressão, mostra o dedo médio com uma máscara de raiva, como quem xinga alguém. Muda novamente de rosto, volta-se a nós e faz um gesto saudando o público se abaixando, dando giros e rodopios como que voando livre. O vestido azul-desejo-de-liberdade acompanha seus rodopios e ficamos com a imagem de um ser que ensaiava voar. Como que capturada novamente por um desejo de janela, ela repete o movimento. Volta-se para o palco pulando, nos olha passando a mão no rosto e se abaixa agradecendo, de frente ao público, põe a mão no coração, se abraça e começa a chorar: diz que estar ali era estar em casa. Lembrando de outro tempo, conta que passou a infância e adolescência estudando em uma escola próxima de onde estávamos. Afirmando um conhecimento da própria história, diz que conhecia tudo aquilo na palma de sua mão e que sempre participou de todas as caminhadas históricas pelo centro antigo da cidade e, muito feliz, nos conta que tinha muito orgulho de sua cidade, gritando: “Eu amo Natal!”.

Conta-nos que participar das oficinas era como um presente: “Ela não tem noção da emoção que ela me proporcionou de me tirar daquele inferno! Daquele aquário cheio de mulheres com distúrbios muito piores do que o meu! Eu só tenho depressão! (...). Só porque eu falo alto e porque eu me altero... aí vem a injeção em cada lado da minha nádega, tomei injeção no meu braço e ainda continua inchado! Isso não é tratamento! Contenção não é tratamento! Luta antimanicomial, por favor, minha gente!! Parem de fazer isso com as pessoas, eu imploro!”.

Carmona, por sua vez, também vinha de uma longa internação e nos contava que se sentia muito feliz desde a primeira vez que lá esteve para conhecer pessoas diferentes que, segundo ela, a acolhiam: “É muito bom a pessoa sair de lá de dentro daquele inferno horroroso! Realmente, é uma sensação de liberdade! (...). Eu lá me sinto muito trancada, muito fechada. Não é brincadeira você passar dois anos e seis meses dentro de um inferno daquele! Não é para qualquer um estar lá dentro. Pretendo sair, não sei quando, mas vai chegar a minha vez de eu sair e eu vou sentir saudade de vocês!”.

Para ambas, participar das oficinas tinha grande importância no seu cotidiano, usavam aquele espaço de fala como um testemunho e como um grito de esperança por dias de liberdade. Ali também parecia ser um “atestado” de que elas podiam circular na cidade, encontrar pessoas e que a longa internação, por si, não se justificava. Suas narrativas nos falam sobre o manicomio como “aquele inferno”, “aquário cheio de mulheres”, contenção, dores e injeções. Trazem-nos a morte civil de mulheres abandonadas em hospitais psiquiátricos em longas internações, a despeito de todos os esforços da luta antimanicomial. Nos encontros elas fumavam olhando a rua pela janela, reconheciam suas histórias, seus antigos trajetos pela cidade, viam o movimento, rezavam juntas, dançavam, falavam muito e o espaço do teatro ia dando uma brecha àquelas vozes, que deixavam de ser ruídos e gritos inaudíveis. Havia denúncias em suas falas e necessidade de falar muito e de dançar livremente naquele espaço. Havia o espanto da mínima liberdade, de escutar-se, mesmo que por quatro horas na semana. Jovens ou senhoras estavam todas, em sua maioria,

em regime de sucessivas internações na ala feminina daquele “aquário” e chamavam a Luta Antimanicomial pelo nome, como quem pede socorro a alguém, mas antes era preciso vomitar a água engolida naquele afogamento silencioso.

Franco Basaglia (2005, p. 282) nos fala das vozes da loucura e sobre o seu silenciamento:

A loucura jamais é escutada por aquilo que diz ou queria dizer: voz confundida com a miséria, a indigência e a delinquência, palavra emudecida pela linguagem racional da doença, mensagem truncada pela internação e tornada indecifrável pela definição de periculosidade e pela necessidade social da invalidação.

O que elas nos diziam? O que aquelas mulheres, cujas falas eram invalidadas por uma necessidade da sociedade – como nos diz Basaglia –, podiam naquele espaço? Cuidávamos para não interpretar aqueles gestos e falas, as suas mensagens eram tão claras que dispensavam qualquer interpretação. Tratava-se de testemunhos. Falavam da violação de direitos ainda vigentes no século XXI, dos manicômios e da sensação de estar em outro espaço e poder ter uma voz momentânea. As vozes femininas diziam de um abandono, das violências que viviam dentro do hospital, das memórias que se avivavam ao saírem da prisão hospitalar. E sonhavam por liberdade! Basaglia (2005) fala-nos das multidões mudas que, quando tentam tomar a palavra, deparam-se com a lógica da razão que separa, fragmenta e cancela as necessidades das pessoas ditas sem razão em nome de uma lógica da piedade e da punição e suposto tratamento que a “doença mental” encerra.

Era isso que nos gritava aquela multidão que existia nas vozes daquelas mulheres: a miséria psicossocial que viviam fora dele, as punições a que eram submetidas dentro dele – por aquilo que se compreendia como desvio de normas comportamentais –, a separação do que poderia antes ser aceito como humano, ou seja, o direito à desrazão. Não sentíamos piedade, nem buscávamos terapêuticas. Víamos uma mulher que, pela janela, olhava e recontava sua história, como quem respira por segundos, livre da asfixia de quem vive submersa nas águas paradas de um hospital psiquiátrico e de uma sociedade que a opõe e a condena. Nossa cena no momento se tornava uma janela! Janela aberta que fazia ventilar, que testemunhava os vividos e que, sempre aberta, “aventava” um desejo de liberdade.

Nas narrativas, observamos o lugar da exclusão manicomial que atravessava a vida das pessoas e isso nos fez perceber como foi importante forjar um espaço e um fazer artístico na cidade no momento. Como num embate entre vida e morte, a arte consegue vencer, mesmo que por instantes. Sabemos que, nos processos de sofrimento psíquico e de institucionalizações manicomiais, há ainda a morte civil, simbólica ou real dos corpos dos usuários de serviços de saúde mental. Vemos a repetição do temor da morte e a necessidade de expurgá-la acontecendo com diferentes roupagens sociais e regimes de subjetivação. A mudança do modelo assistencial parece não ser suficiente. Há uma cultura manicomial que atravessa a vida de todos nós e se inscreve nos corpos dessas pessoas. A experiência trágica da loucura foi sendo substituída por sua consciência crítica e pelo fundamento da desrazão – assim como vimos com Basaglia

– como normativa social na idade moderna, prendendo-a e isolando-a (Foucault, 1962). Foi cooptada pela ciência psiquiátrica que, comprometida com o regime capitalista em suas diversas lógicas (atualmente a lógica neoliberal), nos governa até hoje.

Mas, ainda sim, é da morte, do vazio, de sua inquietude e de seus efeitos em nossas existências que fugimos, para isso precisamos distanciá-la, reformá-la e escondê-la. Como um dia foi com a lepra e as doenças venéreas, a loucura carrega em nosso imaginário o perigo, o descontrole, o disfuncional, o não racional, o defeito e o perigo de contágio. A ciência psiquiátrica se encarregou de cumprir seu papel quanto a este controle a céu

aberto e a “céu fechado”, ao longo da história. “Os loucos” ainda representam – como numa peça de Teatro convencional – dois papéis: o papel da morte (seja ela real, simbólica e/ou civil) e o papel de sobreviventes (atuando como mortos-vivos depois das múltiplas violências sofridas). Como antídoto igualmente perigoso, nos dias atuais, reproduzimos esse papel pelo excesso de controle sobre a vida, fabricamos os corpos hiper controlados e conectados, nos tornamos zumbis ativos, mas, ainda sim, é do terror do papel ideal da morte que fugimos. Afirmamos a necessidade de rasgar esse papel, descumprir esse roteiro, manifestar a vida, profaná-la, performatizar outras cenas para a loucura.



Imagen 2

Registro fotográfico autorizado de um ensaio do coletivo cenopoético Vento dos Avoados, em 2016, na Pinacoteca do estado do Rio Grande do Norte. Arquivo pessoal dos autores.

O Vento e a liberdade

Jogando capoeira, Heitor nos diz que aquele espaço era surreal, um sonho, porque nunca sabia onde poderia entrar e sair dos lugares – onde ele era “permitido”... Como membro do *Movimento Nacional População de Rua do Rio Grande do Norte* (MNPR/RN), ao adentrar um espaço, ele nunca via o anúncio: bem-vindo! Sabia que nunca era bem-vindo porque a senha da sua cor e jeito de ser como “gente da rua”, muitas vezes, o impedia de entrar. Às vezes, não ia às oficinas e acreditava que outros também não frequentavam porque não queriam responder à pergunta acompanhada do olhar inquisitório: “Vai para onde? No pessoal do Teatro?”. E ter de escutar a seguinte resposta: “Ah, tá bom. Pode subir”. Ele revela essa tensão numa discussão que teve ao tentar entrar na Pinacoteca, quando um funcionário afirmou que ali era um espaço público privado. Então, argumentou que os espaços eram ou públicos ou privados: “Aí eu discuti com ele. Então, tá bom... Você está certo, eu estou errado, vou sair!”. Perguntava-se: “Será que eu tenho direito ou não tenho direito?”.

Essa narrativa demarca que, embora muitos ali fossem participantes de movimentos sociais e circulassem com autonomia na cidade, ele encontrava muitas barreiras para entrar na Pinacoteca. Heitor denuncia que frequentar um espaço público de cultura era impossível antes das oficinas, dada a sua condição de homem negro em situação de rua. Fazer parte das oficinas era um passaporte para estar em um local visto como “de cultura” e “de direitos”. Ou seja, o seu direito de ir e vir era violado cotidianamente na sua relação com a cidade e suas instituições. A

quem aquela arte da Pinacoteca e as oficinas que se davam ali eram permitidas?

Uma pessoa em situação de rua que frequentava as oficinas em um espaço público distorcia os regimes sensíveis que eram colocados politicamente. Fazer teatro o colocava em outra experiência política, não somente quanto à questão de ocupar um espaço que lhe era negado, mas recortava e criava outra forma de ser visto, ouvido e sentido naquele lugar. Ali ele não era militante, nem pessoa em situação de rua, estava somente criando um modo de estar e habitar aquele espaço. Não era apenas um ator que iria representar papéis e encenar sua situação de rua como um militante artista, nem papéis sobre outras narrativas de personagens. Era um novo regime de sensibilidade que nascia, nada estava escrito *a priori*. Ali, era possível sonhar outros modos de ser e estar na cidade.

No início, Heitor usava aquele espaço como descanso para noites mal dormidas nas ruas, uma vez que o albergue municipal nem sempre o acolhia. Aos poucos, foi se apropriando e usando a casa de cultura para jogar capoeira, fazer suas trocas, incitando diálogos e construindo seu modo de estar e se vincular com o grupo num jogo que construiu a confiança de estar ali semanalmente. Tirava fotografias com o celular, emprestava seu pensamento crítico na construção das cenas e criava um espaço estético para sua existência. Seu viver era um fazer artístico que redesenhou os espaços que frequentava e o que fazia neles. Emprestamos o pensamento de Rancière (2009) que tecem aproximações entre política e arte: a política, como forma de experiência, rompe a lógica da polícia, inventando modos de enunciação coletiva; a política, a arte e os

saberes são ficções que conformam “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (p. 59). As oficinas proporcionaram aos participantes uma chance de tomar parte de um lugar da cidade, local que não lhes era destinado nem permitido. Rearranjar as partilhas dos espaços comuns, ocupar um local destinado à cultura hegemônica da cidade foram importantes para experienciar uma pequena mudança de regime estético e político, isto é, deslocamos a maneira como o “comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha” (p. 15). Daí a compreensão de que o *coletivo cênico.poético Vento dos Avoados* foi uma experiência política que rearranjou as partilhas sensíveis do comum, abrindo um campo de experimentação para outras sensibilidades, potencializando a vida em seu enfrentamento cotidiano na cena política da cidade e afirmando o direito à cidade e à existência.

Os participantes tomaram parte do espaço comum e reverteram a lógica de quem, como e o que se podia falar e quais os critérios para participar. Tomar parte do comum, realizar trocas, permitir a entrada e a estada sem critérios excludentes eram modos de inverter e devolver a pergunta “Quem é você?” a nós mesmos e aos agentes do Estado. Perguntávamos: O que é um espaço público e privado ao mesmo tempo? Quem éramos nós? Que perguntas deveríamos nos fazer antes de fazê-las aos outros? Era sobre produzir uma relação ética.

Nossa arte tinha um efeito leve e invisível como o vento que sentíamos daquela janela. Mudava de ritmo; por vezes parecia parar, mas não parava, embaralhava nossos sentidos e cabelos e

depois nos abraçava, retomando o ritmo de brisa. Fazia-nos suar, pois ele era quente. A arte tem a função de conservar a si mesma ao longo da história como aquilo que não acaba, sendo o acontecimento que resiste à morte e às prisões dos aquários (que ainda existem em nós e em nossas cidades-aquário). Assim, Deleuze e Guattari (1997, p. 213) brindam-nos com seus pensamentos:

Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, pedra, tela, cor química, etc. (...). A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

A arte conserva em si suas qualidades, independe do seu criador e do seu público, pois, segundo os filósofos: “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 213). Argumentam que tal bloco de sensações é formado pelos perceptos – que independem de uma experiência pessoal ou psicológica – pois não são as nossas percepções. Assim como os afectos, que não se confundem com emoções ou afecções subjetivas, esses blocos de sensações são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido: “existem e resistem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos” (p. 213). A arte se conserva em uma fabulação criadora porque conserva as sensações para que

nós, através delas, entremos em devir de outros de nós, de outras paisagens, de personas humanas e não humanas. A sensação, segundo os autores, nada mais era do que a vibração contraída, a contemplação tornada qualidade que se forma num plano de composição. Ela é o monumento que transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento.

Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente

nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma revolução é imanente e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes não duram mais que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, à traição (Deleuze e Guattari, 1997, p. 271).

Sentimos que a experiência artística que vivenciamos pode se conservar como “monumento” em devir, as oficinas do coletivo *ceno.po-ético* encerraram, porém, seguiram vibrando em nós e na cidade, talvez a ponto de se conservarem.



Imagen 3

Registro fotográfico autorizado de um ensaio do coletivo *ceno.po-ético* Vento dos Avoados, em 2016, na Pinacoteca do estado do Rio Grande do Norte. Arquivo pessoal dos autores.

Considerações finais

A experiência relatada trouxe contribuições para o campo da saúde mental coletiva ampliando possibilidades de intervenções grupais transdisciplinares a partir das artes cênicas. *O Vento dos Avoados* criou uma experiência estética na qual, nos intervalos da prisão manicomial, do circuito casa-CAPS ou ainda do circuito casa-Universidade a que estávamos presos, pôde nos levar a um lugar comum que permitia, de maneira radical, a expressão dos participantes. A experiência com a loucura, historicamente cerceada na violência e no silêncio dos manicômios, pode ser vivenciada de outros modos. Quando colocamos em cena a circulação das memórias, afetos e a produção de corpos outros para além do estigma, permitimos ecoar narrativas que levam a dimensões da clínica, da estética e da política alinhadas com às vicissitudes das vidas, com a

capacidade de intercambiar experiências, narrar a si como processo de produção de vida.

A potência de mediar arte e loucura põe em xeque o império da razão, ampliando possibilidades de existência reduzidas aos caminhos psicopatológicos. Testemunhamos como os campos das artes, da clínica e da loucura romperam fronteiras criando outras possibilidades de relação com a cidade. Alargou-se o pensamento-ação para novos estudos que explorem as fronteiras entre a arte e a loucura de modo autônomo em relação à clínica e ao campo da saúde mental, permitindo transformações do imaginário social e criações epistemológicas que dialoguem com a cena real da vida das pessoas, interferindo no processo formativo de estudantes, trabalhadores, usuários, familiares, gestores, mobilizando espaços institucionais diversos a partir de uma ética antimanicomial.

Referências

AMARANTE, P., LIMA, R. Loucos pela diversidade: da diversidade da loucura à identidade da cultura. *Relatório Final da Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para pessoas em sofrimento mental e em situações de risco social*. Rio de Janeiro: LAPS, 2008.

AMARANTE, P.; NOCAM, F. *Saúde Mental e Arte*. Rio de Janeiro: Zagodoni, 2012.

AMARANTE, P.; TORRE, E. H. G. Loucura e diversidade cultural: inovação e ruptura nas experiências de arte e cultura da Reforma Psiquiátrica e do campo da Saúde Mental no Brasil. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v. 21, n. 63, p. 763–774, out. 2017.

BARROS, R.; PASSOS, E. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012, pp. 172-205.

BASAGLIA, F. *Escritos Selecionados em Saúde Mental e Reforma Psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CRUZ, N. F. O.; GONÇALVES, R. W.; DELGADO, P. G.G. Retrocesso da Reforma Psiquiátrica: o desmonte da política nacional de saúde mental brasileira de 2016 a 2019. *Trabalho, Educação e Saúde*, v. 18, n. 3, 2020, e00285117.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: 34, 2004.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997.

FOUCAULT, M. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1962.

FREITAS, F. F. P. DE; AMARANTE, P. D. C. A importância de Hans Prinzhorn para a reforma psiquiátrica no Brasil. *Saúde em Debate*, v. 42, n. 117, p. 503–517, 2018.

LIMA, E. *Arte, Clínica e Loucura: território em mutação*. São Paulo: Summus, 2009.

LIMA, E. M. F. A.; PELBART, P. P. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 14, n. 3, p. 709–735, 2007.

MILHOMENS, A. E.; LIMA, E. M. F. A. Recepção estética de apresentações teatrais com atores com história de sofrimento psíquico. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v. 18, n. 49, p. 377–388, 2014.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2009.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, S. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: CARVAJAL, R.; RUIZ, A. (Orgs.). *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. p. 1-37.

SARACENO, B. A cidadania como forma de tolerância. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, v. 22, n. 2, p. 93-101, 2011.

SIMONINI, E.; ROMAGNOLI, R. C. Transversalidade e esquizoanálise. *Psicologia em Revista*, v. 24, n. 3, p. 915-929, dez. 2018.

Entre Tijolos e Libélulas

Anamaria Fernandes Viana

Para começar nosso encontro...

Este artigo é resultado de duas experiências em oficinas de dança com sujeitos em situação de transtornos psíquicos, acolhidos em duas instituições francesas, oferecidas em momentos distintos de minha trajetória. Resulta também de uma certa forma de apreender a dança, pensá-la e praticá-la. Trata-se de uma dança que permite a emergência do gesto criativo em territórios cristalizados pelas normas, pelos códigos, pelas feridas da vida, sejam elas subjetivas ou concretas. Trata-se de furar paredes, cavar buracos para que os raios do Sol possam nos dar outra possibilidade de ser. É um testemunho de tempo diferido, que oferece uma reflexão sobre o aspecto político do fazer artístico, uma ética e uma estética que tocam na sensibilidade do corpo, na poética do gesto. Nesse trabalho, algumas questões me chamam a atenção: como trazer à tona as *entrelinhas* de um movimento? Como ouvir o sussurro de um gesto? Como favorecer a emergência de um gesto criador?

Ao longo da história, a estética do corpo aliada à estética do movimento moldou o imaginário coletivo do dançarino e da própria dança. A chamada “dança erudita” é um primeiro exemplo. Trata-se de um conjunto de técnicas regidas por códigos muito específicos de acordo com os diferentes estilos que lhe são próprios. Esses códigos também são, muitas vezes, reforçados, alimentados pelas exigências do mercado de trabalho. E, mesmo nas práticas ditas “modernas” ou “contemporâneas”, podemos, com frequência, surpreender algo assim – ainda que em menor escala. A dança cria um território de práticas, muitas vezes, discriminadoras, hierárquicas, obstruídas, onde os *gordinhos* dançam atrás dos outros e os *deficientes* e *doentes* reproduzem o que lhes é solicitado, tendo como parâmetro os códigos

normativos dominantes. Para muitos de nós – ou talvez, em medidas diferentes, para todos nós –, ser o mais próximo possível da norma parece a solução mais certeira para fazer parte da sociedade e ganhar *reconhecimento* e a dança, como corpo coletivo, não é uma exceção. Assim, em inúmeros casos, se a imagem do dançarino está *a priori* relacionada à liberdade, ao virtuosismo e ao controle do corpo, a imagem da pessoa com deficiência ou com transtorno psíquico remete à desvantagem, incapacidade, compreensão frustrada, dificuldade de controlar os próprios movimentos. Poderíamos então afirmar que um abismo os separa e que inevitavelmente se impõem hierarquias: a do “válido” sobre o “inválido”, a do “apto” sobre o “incapaz”, a do “possível” sobre o “impossível”, a do “saber” sobre a “ignorância”.

Esses *a priori* que geram representações e engendram hierarquizações entre os seres são induzidos por nossas experiências, tecidos por discursos atuais e imagens sociais e foram construídos ao longo de tanto tempo que se tornaram certezas, verdades quase inquebrantáveis. Mesmo se hoje sofrem abalos e tendem a desaparecer com o tempo, grande parte dessa memória coletiva perdura, revelando sua presença em diversas esferas da sociedade. Os exemplos são muitos, inclusive no campo das artes. Mais importante, porém, do que citá-los, é afirmar que a dança que eu sustento – e que também me sustenta – considera o sujeito em sua capacidade única, a poética de sua corporeidade como uma terra virgem para descobrir, para arar, uma paisagem em movimento. Uma espécie de *pré*. É uma prática que envolve o sujeito, sua qualidade de presença, de desprendimento, de abandono, seja qual for o seu lugar nessa experiência. São práticas e vivênc-

cias que percorrem os nossos corpos nos níveis sensorial e emocional, tocando a nossa dimensão íntima, secreta, mas também implicando uma partilha, relacional, coletiva.

Nesse sentido, a prática da dança de que trato aqui se insere numa lógica de individualização e do coletivo. Revela nossas singularidades através do Outro. Cada indivíduo é considerado e respeitado em sua originalidade, em sua liberdade. E é a partir do que o sujeito produz no momento que surge a possibilidade de um espaço compartilhado, no qual aprendemos uns com os outros, quebrando as hierarquias tradicionais de transmissão. Minha experiência na dança é atravessada por centenas de encontros, muitos dos quais com pessoas que deliram, mutilam-se e, na maioria das vezes, não falam. Pessoas que passaram a vida inteira em instituições especializadas. Pessoas se jogando contra a parede, mordendo-se, cobrindo-se com os seus excrementos. Pessoas que inventam um uso específico e único do corpo, que criam novos vínculos com o corpo do outro, com o espaço, com o tempo, com os objetos, com o mundo das coisas que os cercam e do qual *fazem parte*, por mais estranho que isso possa parecer.

Sem a pretensão de formar outras pessoas em determinada técnica ou sequer de lhes transmitir determinado saber, a prática aqui proposta busca possibilitar uma experiência artística compartilhada, a vivência da poética do encontro, cada qual pautado em sua verdade única, possibilita todo um território de transformações. Uma dança que possibilita um gesto criativo único, o gesto singular que, como uma assinatura, deixa uma marca de si no espaço. Não um gesto criativo legitimado por códigos preestabelecidos, mas

por sua poética original e efêmera. Nesse sentido, não se trata de “belos movimentos” do corpo ou de uma perícia do corpo, mas de uma qualidade de presença que permite esse gesto único que suspende o tempo. Na verdade, tudo está aí, basta mudar o nosso olhar, abrir espaço, fazer silêncio, possibilitar um espaço para que o que está ali, às vezes adormecido, enterrado dentro do sujeito, possa eclodir. É um efêmero surgimento espaço-temporal de uma poética do corpo que nos escapa.

O devir
Ser outro
Se permitir não ser
Se permitir não buscar ser como
Desconstruir para desconstruir novamente
Camada após camada.

O corpo é um templo da memória. Passos, saltos, giros, solavancos. Pele, músculos, ossos. Sustos, medos, alegrias, às vezes, traumas. Gritos e engasgos da voz, gesto liberado ou reprimido, tudo é palavra escrita e inscrita no corpo, presente em nossos gestos ou mesmo no silêncio de nossos gestos, em nosso modo de estar no mundo.

A dança – e, mais particularmente, parece-me, aquela que sai dos códigos normativos – toca essa parte sensível do corpo, que muitas vezes nos escapa. Enquanto artista da dança, interesso-me pela falha, pelo possível ponto de inflexão onde uma camada de autoproteção pode ser abandonada. As camadas nos protegem, nos dão forma ao Outro e, ao mesmo tempo, a nós mesmos. Somos constituídos por essas camadas que nos ajudam a sobreviver em meio a um

mundo, muitas vezes, hostil, violento, desigual, preconceituoso. Camadas também tecidas pelo que se espera de nós, pelo que é previsível, pelo que pensamos saber do Outro antes mesmo de conhecê-lo, pelo que antecipamos antes do encontro. Camadas constituídas pelo que parece ser dado pelo simples fato de nascermos com um determinado sexo, em uma determinada família, em um determinado lugar. Um molde do quotidiano, visível ou silencioso, que nos molda. Camadas que dizem dos nossos muitos *eus*, do nosso ser-sendo (Galeffi, 2003), que se revela de múltiplas formas dependendo do contexto, do espaço no qual ele está.

O espaço não é externo a nós mesmos. Produzimos espaço e somos espaço. Assim, a entrega, o abandono à dimensão sensível e poética do corpo em movimento de um sujeito pode envolver o de outro e pode dar, a esse território coletivo, a tessitura de um outro possível. Sobre este assunto, tenho vários exemplos a compartilhar. Mas, aqui, vou contar duas experiências. Parece-me precioso falar de uma experiência, mesmo que boa parte de sua percepção sensível não possa ser traduzida em palavras, pois algo do corpo escapa à lógica dos símbolos e das representações; e o próprio fato de precisar colocar em palavras as experiências dançantes parece estagnar a dimensão poética que lhes é própria. De qualquer forma, na medida do possível, tentarei traduzir a poética de certos encontros não na tentativa de capturá-los, de domesticá-los, mas de acompanhá-los, à semelhança do que sucede com quem toca e é tocado por um parceiro. Comecemos por um trabalho que me marcou muito e que deu origem a duas criações.



Imagen 4

Entre tijolos

Tudo começou com uma oficina de dança que conduzi com mulheres em situação de cárcere, em 2018. Essas mulheres estavam detidas no Centro Penitenciário Feminino, em Rennes, França, e eram acompanhadas pelo Serviço Médico-Psicológico Regional da cidade. Longas penas. Algumas delas estavam naquele espaço há mais de 10 anos e lá permanecerão ainda; outras estão lá há muitos anos esperando o julgamento. Todas vivem uma exclusão social total e, portanto, a estigmatização que a acompanha.

Já tinha dançado duas vezes naquela prisão, mas esta foi a minha primeira oportunidade de propor um estágio e conhecê-las realmente; algo que eu queria há muito tempo. O grupo também era formado por mulheres profissionais na área

da saúde mental. No início, muita curiosidade da minha parte. As perguntas irrompiam na minha cabeça... O que elas tinham feito para estar lá? Aos poucos, deixei que a curiosidade sobre o passado se deslocasse para o presente. Estar com elas e nada mais. Conhecê-las sem pré-requisitos, sem antecedentes, sem medo. Deixar-me contagiar pelo presente, pelo devir de cada uma. Oferecer um espaço de afeto, de afetação, de contaminação. Gota a gota para chegar ao mar, pois

cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito de superestrutura etérea, mais força viva, quantidade social, potência psíquica e política (Pelbart, 2003, p. 23).

Encontro essas mulheres que, na sua maioria, são vítimas de violência doméstica. Mulheres que estão longe de tudo: filhos, irmãos, irmãs, pais, amigos. Que vivem atrás dessas grades, sob o olhar vigilante onipresente que cristaliza os sonhos e que exige muitas camadas de proteção, pois é preciso ser sólida para sobreviver ali, sem desmoronar. Cheguei com a ideia de propor dinâmicas de improvisação, de tocar esse lugar sensível de cada uma, de vê-las criar, se escutar, desabrochar. Mas, rapidamente, percebi que era necessário um *pré*. Para que esse lugar do sensível pudesse existir, era preciso construir um espaço de confiança não só entre elas e eu mesma, mas de cada uma para consigo mesma.

Na oficina, só mulheres. Algumas livres, outras não. Dentre as livres, havia psicólogas, psiquiatras, fisioterapeutas e eu. E, então, nos apresentamos: as livres, com suas profissões e sobrenomes: *Madame Tal*, psiquiatra. *Dona Tal*, psicóloga... As outras só tinham o sobrenome: *Gouttier*, *Pichon*, *Desaire*.... Ao invés de improvisação, os primeiros encontros foram coloridos por danças brasileiras e posturas de yoga. Pouco a pouco, iniciamos um trabalho mais sensível, envolvendo a escuta do corpo, seu estado, seu peso e respiração. Um abandono extremamente difícil para aquelas mulheres em permanente estado de alerta. Eu tentava segui-las como uma folha nas águas de um riacho. Para onde vai este fluxo? – perguntei a mim mesma. Mas não sabia... estava nadando às cegas, tateando... Tentava seguir os passos que se apresentavam a mim em cada momento presente. Estar junto. Estarmos juntas. Encontro pontos de resistência. Mas, tomo esta ou aquela dificuldade como trampolim para uma proposta de dança. Solidões dispersas como

oportunidade do encontro entre elas, de criação de dinâmicas relacionais. O peso de um silêncio esmagador que fala de um outro lugar, como mote para iniciar uma canção.

Alguns dias depois, esse fluxo contínuo torna-se um turbilhão. Foi o dia em que Sônia chegou. Começo o *workshop* com uma massagem nos pés com uma bola de tênis. Como assim? Isso é dançar? – Sônia me pergunta. Ela faz muitos comentários, recusa-se a participar e me desestabiliza. Não parece acreditar no que estou propondo. Mas então volta, para o meu desespero...

O que era frágil se torna mais frágil ainda. O que parecia ter algo de estável oscila. Precisava seguir os seus passos sem perder os das outras. Respeitar suas camadas de proteção e fazer delas uma possibilidade de criação, de um lugar possível, de um devir. Um dia, faço uma proposta de movimento livre com o olhar: pode ser desviado, esquivado ou mantido. Quando duas delas – formando uma dupla – optam por manter o olhar, aproximam-se, fecham os olhos e a partir daí começa uma pequena dança improvisada. A proposta é encontrar esse terreno comum entre uma e outra pelo contato entre as mãos e os braços. Nenhuma delas sabe qual está guiando. E tudo em silêncio.

Meus olhos se encontram com os de Sônia. Nós os fechamos para começar uma dança improvisada. Juntas, em contato. Ela solta o peso de suas mãos e seus braços nos meus. Abandona-se e me oferece esse abandono. Uma dança de um instante que parece mover o mundo. É enorme. Sinto-me com um mundo nas mãos. Quase não sei o que fazer dessa entrega. E, então, nos separamos. Pouco depois ela pede para

sair da sala. Uma oração a espera, algo urgente. Talvez um *demais*, um transbordamento. Precisa sair, imperativamente. Nesse diálogo sem palavras, um acontecimento, um lugar de encontro e suspensão.

Ao longo das oficinas, Sônia se torna minha assistente, ao ponto de, às vezes, corrigir as outras. Coloca as suas coisas ao lado das minhas e, nos intervalos, escolhe as músicas que vai dançar. Eu danço para ela, para mim, para nós. O grupo se forma aos poucos. Trocas de olhares, uma confiança que se tece nesses passos de dança, nessa dança de tentativas, nas palavras, na mão que pega na outra, que se deixa conduzir. Todas elas são chamadas pelos nomes e não mais pelos sobrenomes. As profissionais participam das propostas da mesma forma que o restante do grupo: com seus corpos. Nós nos tocamos, cantamos, dançamos, estamos juntas. Vulnerabilidade e fragilidade expostas ao olhar de todas, pertencentes a cada uma, ao espaço que ocupamos, que construímos, que transformamos. Não há mais prisioneira, psicóloga, médica ou professora. Somos mulheres compartilhando um momento, uma dança de encontros ou de tentativas de encontros.

E a oficina se abre, então, à aventura da escrita. Eu queria tocar a criatividade daquelas mulheres por outras portas – deixar a imaginação viajar. Mas, tudo parecia tão compacto, sem brechas para a invenção... Duro como o concreto, como as paredes ao nosso redor. Aos poucos, por meio de propostas lúdicas, palavras e frases perfuram o que parecia impenetrável. E eis aqui algumas dessas frases que elas foram escrevendo:

Eu sacudo, como se quisesse fazer tremer a terra.

Eu bato fortemente na mesa, como se ela pudesse escutar os meus gritos.

Eu quero andar como se eu fosse livre.

Eu grito como se estivesse frente ao mar.

Nós corremos como se estivéssemos sendo perseguidas.

Eu como tijolos.

Você respira como se fosse uma janela.

Nós galopamos como se nossas vidas dependessem disso.

No último dia da oficina, convidamos outras mulheres. Havia um vínculo tão grande entre nós que elas conseguiram entrar no grupo sem qualquer dificuldade. Havíamos criado um espaço que fugia das paredes e das grades. Dentro e fora de seus corpos, as camadas de proteção pareciam ter caído. Pelo menos em algumas delas. Porosidade no ar, em nossas peles... Havia o desejo de compartilhar o imprevisível, a generosidade de cada uma. Nós improvisamos juntas. No espaço, o gesto criativo de cada uma, partilhado. Cada qual havia mostrado, para si e para as outras, sua assinatura do momento; um movimento autêntico, que não procurava enquadrar-se numa norma, mas que se abandonava à sua própria poética. O sujeito como testemunha do gesto que nasce e se dissipa ao mesmo tempo. Os tijolos do corpo dando lugar ao inesperado do encontro, à poética do movimento que nos escapa. E, então, veio o momento de silêncio, o momento de nos abraçarmos para nos despedirmos. Um profundo silêncio compartilhado. Essa experiência deu origem a um vídeo-dança e a um espetáculo no Brasil, com a *Cia. de Dança Contemporânea Ananda*, quando então mergulhamos nas escritas dessas mulheres. No ano seguinte, na prisão, elas puderam assisti-lo.

@mmitre.fotografia



Imagen 5

Pegadas efêmeras, libélulas

A outra experiência advém do encontro com adolescentes em situação de grande vulnerabilidade psíquica, num *workshop* que realizei com um grupo de adolescentes acolhidos e acompanhados por diversas estruturas de atendimento especializado. Parece-me interessante seguir o rastro da assinatura para entender melhor essa nova espécie de partilha. A esse respeito, Isabelle Launay (2012) disse-me uma vez que o gesto é uma assinatura. O nosso caminhar é uma assinatura. Em uma de suas obras escreve: “se todos sabemos andar, os modos de andar variam

consoante as épocas e grupos sociais – e dentro de uma mesma época ou de um mesmo grupo social, ninguém caminha exatamente da mesma forma” (p. 13).

É o que podemos observar, de forma mais flagrante, quando se trata de um adolescente. Ele fala de si no seu modo de andar, do que é, do que representa ou do que deseja representar. A cada passo, coloca um pouco de si e, ao mesmo tempo, um pouco de não-eu, de um espaço vazio, de um espaço em construção; deixa um rastro em seu caminho e, no mesmo instante, segue em direção a um devir. É o desequilíbrio da caminhada. Há tanto uma afirmação quanto

uma negação do eu e, em ambas, uma membrana viva que pulsa com o mundo. Muitas vezes, essas assinaturas, gravadas em cada gesto, na pele, na carne e até nos ossos, são um grito de existência ou um grito pela existência. Um grito desse corpo que é “um meio único de expressão, ação e pathos, de sedução e rejeição, vetor fundamental do nosso ser-no-mundo” (Moulin, 2006, p. 45).

O corpo está em constante processo de contaminação com o meio em que se encontra, modifica-o e é modificado por ele, mesmo sem ter consciência disso. Christine Greiner e Helena Kartz (2008) utilizam o termo *corpomídia* para designar as memórias ancoradas no corpo por meio de contaminações vividas e vivas entre ele e o ambiente. Essas memórias nos compõem e constituem nossas assinaturas. O corpo, mais do que nunca, é a assinatura de si mesmo, diz-nos também Vigarello (2013), e parece que há, nessas assinaturas, tanto a necessidade de fazer parte de um grupo, de uma determinada entidade, como de existir como um ser singular dentro do grupo. Temos assinaturas na pele e na carne: tatuagens, *piercings*, escarificações, assim como as que dizem respeito ao movimento: o modo de estar naquele determinado lugar, de olhar e compor com o olhar. Cada uma dessas assinaturas tem uma relação com o tempo e o espaço.

A adolescência é um campo de assinaturas, de marcas efêmeras que falam de um modo de ser-no-mundo, de fazer parte dele ou de se revoltar contra ele, de se calar ou de gritar. Muitas vezes, o ambiente coloca o corpo em estado de inquietude, de sofrimento, de desconforto. O corpo então se retira, se isola, busca se apagar, como se uma certa forma de presença pudesse apagar a própria existência. Ou então, ao contrá-

rio, o corpo se impõe, pisa em cima do outro e de si mesmo, como se uma forma de atropelamento fosse a única garantia de existência.

Em qualquer situação, existe o Outro. Aquele a quem me refiro a cada momento, mesmo na minha solidão mais profunda. Esse Outro tem várias faces e habita vários corpos; ele me encara, me persegue. Meu corpo se torna muito grande ou não grande o suficiente, pequeno, presente, ausente... O que faço então com esse corpo que me pesa e que, às vezes, se torna uma prisão, que parece ser demais ou insuficiente na presença de outros corpos, que me escapa por entre os dedos? Como trazer movimento a essas assinaturas que parecem rígidas, inflexíveis, imutáveis? Como habitar outros corpos, experimentar outras assinaturas? Como partilhar um pouco de mim através deste corpo forte e vulnerável, deste corpo que me escapa? Tremo, paro, procuro, gaguejo, cavo, rasgo, toco, me desfaço, sigo você, me oco, rasgo minha pele, minha carne, eu serei, eu caio, subo, salto, caio novamente, ofereço, fujo, escapo, estou em movimento, sigo o movimento.

Cada um desses adolescentes tem uma história, uma trajetória, esculpida pelo e no corpo, expressa em cada gesto. Na experiência que com eles vivi, tratava-se então de propor um espaço de dança que despertasse o desejo e a confiança, que pudesse engendrar o ato criativo e o ato da vida, nesses corpos que falavam de medo, de solidão, de ódio, de nojo, de desconfiança. Para enfrentar esse desafio, tinha como bússola o desejo do Outro e como ancoradouro a disponibilidade ao desconhecido, o respeito e a escuta. O percurso de dança proposto não procurava desenvolver nenhuma técnica, nem transmitir

um saber-fazer preciso que pudesse “domesticar” os corpos. Mas, tomando como eixo principal a riqueza constituída pela diferença e pela singularidade de cada pessoa, tinha por princípio criar um espaço onde todos pudessem ter o seu lugar, um espaço de escuta onde a liberdade criativa do indivíduo pudesse florescer, desabrochar. E independentemente do contexto, da situação ou das circunstâncias em que os jovens se encontravam.

“Em movimento” foi uma experiência de pegadas na qual emprestamos outros pés, na qual caminhamos dentro e fora de nós, por meio da qual aceitamos o vazio entre cada passo; esse desequilíbrio que nos envolve e que está presente em nosso envolvimento com o quê nos cerca. Foi uma proposta de construção de um território onde o corpo se torna meio de linguagem e expressão para si, para o outro e para o grupo. Um corpo-poesia. Um território onde as assinaturas se tornam móveis, porosas: assinaturas provisórias, transitórias.

Importante dizer que se esse abandono dos julgamentos e das referências externas não é algo fácil para nós, adultos – seja no gesto dançado, seja no gesto cotidiano – para os jovens adolescentes parece ser um longo caminho muito mais penoso. E, por isso, um caminho que decidimos percorrer com delicadeza e lentidão...

Parti da ideia de um grupo aberto ao longo do ano, de forma voluntária e sem obrigação de presença, o que implicava uma duração incerta para cada um deles. Além da proposta de presença mencionada, também lhes ofereci a opção de aceitar ou recusar uma proposta dentro da própria oficina. Nesse caso, poderiam permanecer sentados e ajudar ou sair com uma enfermeira, se necessário. Essa liberdade de participação me

pareceu extremamente importante. Certamente, contribuiu para possibilitar a adesão de certos jovens para quem, na maioria das vezes, movimentar-se de maneira diferente, expressando-se com o próprio corpo diante dos outros, são um obstáculo na relação consigo mesmo e com os outros.

Os jovens tinham também a possibilidade de propor uma atividade ou uma música. As oficinas eram obviamente planejadas, mas pela importância atribuída ao respeito às energias moventes de cada um, cada qual era construída com os agenciamentos do instante, com o que os jovens, naquele momento, ofereciam. Era assim necessário prestar particular atenção ao que me pareceu essencial nessa escolha de orientação: o respeito do ritmo de cada um, dos seus limites sem que estes fossem um obstáculo, um impedimento. Era uma questão tanto de compor com os outros como com as fragilidades e vulnerabilidades de cada um. Nesse sentido, cada participante foi ator/criador de sua própria dança, registrando-a da forma que lhe foi possível no momento presente.

Para que isso fosse possível, diversas dinâmicas lhes foram oferecidas, como jogos com foco no espaço (pessoal, relacional, espaço comum), improvisações baseadas em verbos de ação (torcer, suspender, empurrar, cair, cortar etc.). A forma como cada pessoa investia o movimento a partir destas instruções, com as suas diferentes possibilidades de tônus, amplitudes, direções, planos, níveis, ritmos etc., era livre, de modo a dar a cada qual a oportunidade de encontrar e desenvolver algo que lhe era pessoal. Foi também uma questão de tornar aquele espaço propício a que todos pudessem exprimir o seu desejo, para que fosse ouvido e daí emergir

o processo de exploração e partilha. E, para isso, era preciso dar espaço a cada energia singular, seja ela forte ou frágil, para que as libélulas nas sombras eclossem e impregnassem o campo com suas cores. Para mim, o grande desafio foi compor com este conjunto heterogêneo de elementos moventes, respeitar e cultivar essas singularidades livres e, ao mesmo tempo, criar um espaço comum, uma certa estrutura ao caos.

Falo, como exemplo, de Juliana e Louise.

Juliana tinha então 17 anos, os braços e os pulsos marcados por tentativas de suicídio. Havia feito várias tentativas de fuga e ocupava um lugar bastante dominante no grupo. Empenhava-se muito ao propor suas próprias sugestões, suas danças ou suas músicas, mas tinha dificuldade em dar espaço ao outro, compor com energias diferentes das suas. Quando a dinâmica não era a que ela queria, pedia para sair da sala, acompanhada de uma enfermeira.

Já Louise era bem o contrário; tímida, falaia muito baixinho e muito pouco. Era magra, coberta por várias camadas de roupas que escondiam seus braços, também cheios de cicatrizes. Participou de quase todas as propostas, mas sempre desta forma, quase invisível, escondida atrás de uma massa de tecidos.

Pensando em Juliana e Louise, propus ao grupo um trabalho em duos que já havia feito com outra turma de bailarinos. Tratava-se de um trabalho de improvisação dançada, ou seja, movida pelos gestos singulares e não impostos. A ideia central era modular a presença de cada um em função da presença do Outro.

Como numa pintura com planos diferentes, elas deviam ora preencher o primeiro plano – ou seja, apresentar-se como protagonista daquela

cena – ora ocupar um espaço que sustentava a presença do Outro, numa espécie de paisagem, um segundo ou terceiro plano. Uma atividade extremamente complexa não só para a dupla como para o grupo em geral e que foi enriquecedora para as nossas trocas e para as outras modalidades de atividade. Para compor junto, em duo, era preciso, por meio do movimento, colocar o foco do olhar do espectador na outra pessoa e saber se apagar. Para essa outra pessoa, era preciso se posicionar, ser protagonista. Tudo isso pela qualidade do movimento de cada uma, pelo tônus, pela escolha do movimento, do espaço, do ritmo.

Improvisar com essa atenção e intenção nos coloca imediatamente em contato, em relação e, ao mesmo tempo, envolve uma escuta fina de nós mesmos. Não se trata de partilhar um espaço com o Outro numa perspectiva quantitativa, mas de encontrar o seu espaço a partir do Outro, de iluminar, pelo seu modo de mover, os gestos alheios. Para ambos, tratava-se de uma outra forma de se movimentar para estar junto, para compor. Outra possibilidade de se inscrever no espaço e se relacionar.

Também fiz várias atividades em duplas que só poderiam funcionar com o equilíbrio dessas duas energias, cada qual dando um pouco de si para a outra – como segurar, dançando, um pequeno galho sustentado pelos dedos de ambas. Essas propostas lhes deram, parece-me, a possibilidade de se tornarem outra coisa, de provarem uma forma de inscrição no espaço. Havia ali uma certa vulnerabilidade que permitia o surgimento de uma dança menos controlada, uma poética do gesto. Ali estava, para mim, o lugar de um gesto criativo, que nasceu desse encontro. Juliana e Louise mantiveram seus traços de caráter, mas

conseguiram compor diferentemente uma com a outra, compor com o espaço que era delas e com o espaço comum compartilhado com o grupo. Esta experiência foi também um motor para outras propostas em que o grupo pôde escutar o que existia e que era quase invisível: o andar de um, a pequena dança dos dedos da mão do outro... Eu diria que todo esse trabalho representa, de certa forma, uma desconstrução e uma construção de olhares. Nossas pegadas deixadas no chão não eram as mesmas do início do projeto.

Para fechar e abrir...

Há alguns anos, mais precisamente durante o isolamento devido à pandemia de Covid-19, experimentei o barro, um tanto por acaso. De forma bastante inesperada, encontrei, com as mãos na terra, muitas semelhanças com o meu trabalho como artista da dança. No início, sem nenhuma técnica, nem planejamento, só conseguia seguir o caminho que a terra me mostrava. Ao manipulá-la, ela se transformava, parecia tomar outras formas, me mostrava outras possibilidades... Não conseguia segui-la, as formas quase sempre me escapavam. Então, com o tempo e o prazer de me perder nessa experiência, comecei a dialogar um pouco mais com a terra, a procurar um espaço de encontro entre nós.

Hoje, ainda sem técnica, mas com um pouco mais de experiência, emociono-me com esse lugar do encontro que surge quando abrimos espaço para o não saber. Muitas vezes encerramos o Outro e nós mesmos numa espécie de forma, tirada de um molde. Um molde que impede nossa capacidade de produzir outros ti-

pos de subjetividade, enquanto tudo está lá, na própria matéria. Deixar-se transformar pelo desconhecido, pelo que nos escapa, é uma experiência de desconstrução, de desterritorialização.

A abordagem aqui proposta se insere também numa constante articulação do singular com o coletivo. A manifestação *no* e *através* do corpo de desejos é única para cada sujeito. Há, portanto, a necessidade de cultivar a singularidade irreduzível. E, ao mesmo tempo, o espaço comum é o suporte para os encontros possíveis, a fonte de um ensinamento que nos vem dos outros, o chão que compartilhamos.

É uma estimulação revigorante do Outro que permite envolver cada um no universo da dança e criar um espaço de confiança onde é possível se desprender de suas apreensões, de suas angústias, de seus medos. O corpo não é mais reduzido ao sofrimento. Não está mais sujeito aos olhares preocupados dos outros. Torna-se poesia, arte, vetor de alegrias compartilhadas.

É uma experiência do movente em nós mesmos, uma experiência que envolve nosso campo relacional entre os sujeitos, qualquer que seja sua situação, seus sintomas, suas peculiaridades; quaisquer que sejam, em suma, suas singularidades irreduzíveis.

Dessa atenção, dessa ética do fazer, descobrimos ou inventamos outro território. Gritos têm espaço de escuta e transformação, corpos têm espaço para vaguear e se ancorar. O que é agora já pode não ser mais. Desse lugar que ocupo, só é preciso aprender a acolher e aceitar, abrir as mãos para que essas libélulas coloquem suas pegadas, as do dia, e que voem.



Imagen 6

Referências

GALEFFI, D.A. *Filosofar e Educar: inquietações pensantes*. Salvador: Quarteto, 2003.

GREINER, C.; KATZ, H. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, C. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-134.

LAUNAY, I. Introdução. In: Glon, M.; Launay, I. (Orgs). *Histoires de Gestes*. Arles: Actes Sud, 2012.

MOULIN, A.M. Le corps face à la médecine. In: Corbin, A.; Courtine, J.-J.; Vigarello, G. (Orgs.). *Histoire du Corps, les mutations du regard. Le XX siècle*. Paris: Seuil, 2006. p. 1-65.

PELBART, P.P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

VIGARELLO, G. *História da Virilidade*. Petrópolis: Vozes, 2013.

Influxos Artaudianos e grupo *Os Inumeráveis* no Museu de Imagens do Inconsciente

Adriana Rolin

Os manifestos sobre a crueldade em sua obra *O Teatro e seu Duplo* (Artaud, 2006) são um adensamento num teatro de nervos e coração. Artaud não gostava de conflitos cotidianos, ele ressaltava o magnetismo ardente que existe nos mitos e nas forças que se agitam neles. O teatro da crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa, e restitui todos os conflitos em nós adormecidos, é uma formidável convocação de forças que conduz o espírito à origem de seus conflitos. (Baiocchi, 2007). Na minha pesquisa de mestrado (Rolin, 2019), fiz uma entrevista artaudiana com a mestra e diretora do *Amok Teatro* e gostaria de ecoar um trecho em costura, com quem venho aprendendo as sabenças da crueldade, do rigor, do apetite e do espaço de entre dois.

ADRIANA: Eu aprendi com você em 2009 que crueldade é apetite e rigor. O que mais você me diria hoje sobre Crueldade em Antonin Artaud?

ANA: *Antes de tudo o Teatro da Crueldade é esse teatro da cura cruel, é esse lugar onde é possível se reinventar, reinventar o mundo, se conectar com as forças cósmicas, mágicas e resgatar um elo que foi rompido.* Acho que o que eu te disse em 2009 foi que durante muito tempo houve no Brasil e no mundo afora, uma leitura da obra de Antonin Artaud como algo disforme, sem rigor. A ideia que ele traz de um teatro do refazer das formas não significa um teatro sem formas. O ator balinês, como um hieróglifo animado, age a partir de uma manipulação rigorosa das formas e não da ausência delas.

*Nesse sentido, o teatro oriental me ajudou muito a entender Artaud. Pra mim, o Nego Fugido é um bom exemplo de Teatro da Crueldade mais do que qualquer outra manifestação popular que eu conheço no Brasil. Você já viu? Eu acho muito impressionante, e aponta esse campo comum entre as técnicas do ator, o ato de brincar e o transe. As pessoas que assistem o Nego Fugido pensam que os brincantes estão em transe, eles ficam se estrebuchando e tem toda essa potência do corpo. Eles parecem estar num estado alterado da consciência, mas não estão, não estão em transe (ainda que os brincantes bebem e fumam muito). É um limiar e é onde a gente vê atuar as técnicas do jogo, porque **no transe também existem uma série de técnicas, para que ele aconteça é preciso que todas as condições prévias tenham sido colocadas**, então o transe não é uma força externa em que o sujeito está passivo, o transe é um consentimento e um agenciamento de gestos, cheiros, procedimentos que permite que aquilo aconteça, o lugar da convivência entre os vivos e os mortos. Há uma analogia possível com o trabalho do ator. Uma outra referência que me ajudou a entender esse lugar do entre dois foi o pai Euclides, foi muito marcante, eu começo a falar e já começo a chorar, ele foi importante para a minha visão sobre a arte, por tudo que eu vi se realizar na Casa de Fanti Ashanti. No Baião de Princesas, por exemplo, quando as mulheres vinham incorporadas com os encantados passar a noite inteira, das 8 da noite às 4 da manhã, cantando e dançando com os vivos, esse é o teatro ideal, é o teatro dos meus sonhos, viver isso foi entender a frase de Jean Genet que diz que **as peças deveriam ser encenadas nos cemitérios porque assim a morte seria mais leve e o teatro mais denso, mais grave**.*

Nessa religação, acreditava que os signos e os gestos seriam utilizados dentro de um novo espírito, em diálogo com as imagens que apareciam em crueldade. As palavras seriam priorizadas apenas se partidas nestas aparições, numa espécie de linguagem única, entre o gesto e o pensamento, rompendo com o arcabouço das técnicas artísticas ocidentais. Uma concepção europeia do teatro quer que o teatro seja confundido com o texto, que tudo seja centrado em torno do diálogo considerado como ponto de partida e de chegada. (Artaud, 2006).

O teatro ocidental não usa a palavra como força ativa, que parte da destruição das aparências para chegar até o espírito, mas de forma descriptiva. A linguagem descriptiva somente delimita a realidade, que fica sem prolongamentos e assim não tem o poder de tocar no cerne dos pensamentos e da alma (Baiocchi, 2007, p. 31).

É, portanto, uma nova linguagem, um novo espírito e um novo intelecto subjetivo. São forças vivas e encantadas no espaço para exorcizar o mal constituído pela civilização em vias da representação. Some junto com a representação, a projeção do corpo ideal, surge com absoluto poder de incorporação de todos os outros discursos, o corpo intenso. O corpo, ao mostrar nada além de si mesmo, ao abandonar a sua significação, voltando para o gesto livre de sentido (Baiocchi, 2007). Nesse contexto, Artaud enxergava seu teatro como uma terapêutica da alma, em rastros e fronteiras, na desapropriação de si e em contaminação dos mistérios divinatórios, em que a comunicação se manifesta através do agenciamento desses fluxos.

Se nós fazemos um teatro, não é para representar peças mas para conseguir que tudo quanto há de obscuro no espírito, de enfurnado, de irrevelado se manifeste numa espécie de projeção material, real. Fazer aparecer ante os olhares um certo número de quadros e imagens indestrutíveis, inegáveis, que falarão ao espírito diretamente. A encenação propriamente dita, a evolução dos atores, não deverão ser consideradas senão como os signos visíveis de uma linguagem secreta. Não haverá um só gesto no teatro que não carregará atrás de si toda a fatalidade da vida e os misteriosos encontros dos sonhos. Tudo o que na vida tem um sentido augural, divinatório, corresponde a um pressentimento, provém de um erro fecundo do espírito, tudo isso será encontrado em um dado momento sobre o nosso palco (Artaud, 2006, p. 37).

Nesse estado de pressentimentos é que Artaud escreveu em caminhos metafóricos, interligando o que está dentro com o que está fora, um teatro cósmico em que as palavras nascem da experiência na agitação e as imagens da imaginação são aparições arquetípicas e simbólicas do inconsciente coletivo ou poderia dizer da ancestralidade, em corpo natureza. O que está em jogo é uma outra forma de intervenção da natureza, a partir de uma perspectiva que não vê descontinuidade radical entre o mundo humano e o cosmos. (Quilici, 2012). Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única (Artaud, 2006).

Quando digo que não encenarei peças escritas, quero dizer que não encenarei peças baseadas

na escrita e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei, uma parte física preponderante, que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras, e que mesmo a parte falada e escrita o será num sentido novo (p. 131).

É sobre esse novo sentido e essa nova linguagem de teatro que construí um caminho pedagógico nas artes da cena em minha pesquisa de doutoramento, em 2024, com o que chamo de *Influxos Artaudianos*, que põe em cruzo: os escritos metafóricos de Antonin Artaud, as técnicas do Ateliê de Pesquisa do Ator (APA) em coordenação pedagógica de Carlos Simioni (Lume Teatro) e Stephane Brodt (Amok Teatro), com os estudos do imaginário em Carl Gustav Jung e com a Mitologia Yorubá, a partir das sabenças do terreiro Ilê Asè Ogum Alakorô com o Babalorixá Paulo José dos Reis.

Neste artigo, porém, quero grifar quatro pontos de proposições de Antonin Artaud: 1º ponto) Teatro Mítico, 2º ponto) Duplo de Afetividades, 3º ponto) Atleta do Coração e 4º ponto) Corpo Espasmódico. Nos próximos parágrafos transcorrerão em detalhes sobre cada item. Em primeira instância, para Artaud, o teatro deveria ser *Mítico* em suas entradas, as temáticas nos planos morais e psicológicos lhe incomodavam, ele dizia que faltava imaginação e que o teatro deveria igualar-se à vida, mas não a vida individual e de personalidades, ele dava importância a uma espécie de vida liberada com sacrifícios da individualidade humana em prol de reencontros com o passado, e que eu correlaciono às forças arquetípicas da ancestralidade. Criar mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a

vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar (Artaud, 2006). A imagem não é a simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita. (Silveira, 2001).

Este teatro mágico, ritual e mítico é despertado a partir das imagens da imaginação, é uma pulsão necessária neste processo de criação, permitir-se atravessar por movimentos sonhados num corpo em contínua transformação. Para Jung (2000), a imaginação é a força de criar imagens, um percurso da realidade interior, que podemos correlacionar à natureza da intuição. A intuição decorre de um processo inconsciente, dado que o seu resultado é uma ideia súbita, a irrupção de um conteúdo inconsciente na consciência. A intuição é, portanto, um processo de percepção inconsciente.

É preciso entender a si mesmo, ou por uma aproximação da vida ardente, a vida em estado puro, achar alguma coisa de essencial no ser, decidir separar novamente os princípios psicológicos, mas separá-los metafisicamente e por aquilo que eles representam de transcendente. Assim, o inconsciente conduzirá novamente aos símbolos e as imagens tomados como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia (Artaud, 1995, p. 75).

E ainda:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verda-

deira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária (Artaud, 2006, p. 97).

Essa liberdade mágica dos sonhos pode ser alcançada através do *Duplo de Afetividades* que é uma outra proposição artaudiana. Para servir-se de sua afetividade como o lutador usa sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha dos Embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afetividade (Artaud, 2006). Para Artaud, não existe dicotomia entre vida e morte, centro e borda, interno e externo, razão e instinto. A presença do sagrado em todas as coisas está na relação entre o mundo visível e o invisível, entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário e o respeito religioso. (Bernat, 2013). Assim como para Carl Gustav Jung, o fundador da Psicologia Analítica, cuja principal função é a integração das polaridades, não existe divisão entre físico e psíquico, luz e sombra, realidade e mito, consciente e inconsciente e a experiência *numinosa* consiste em habitar essas tensões que é quando o sujeito toma consciência da existência na totalidade.

A vida surge nesse entrelaçamento dos fenômenos. Onde há vida, há tensão, tensão é inevitável. A morte coincide com o momento da incapacidade de um corpo manter suas intra e intertensões. O corpo decai, a tensão se arranja, a vida continua. Tensão e devir são diretamente ligados. Tensão é uma dinâmica que articula a comunicação e interação

conflituosa entre corpos e forças. Surge como diferença quantitativa e qualitativa de potencial entre corpos, forças e formas concretas ou abstratas. Os corpos geram tensões e, ao mesmo tempo, as tensões engendram o estado dos corpos (Baiocchi, 2007, p. 52).

Nessas tensões em duplos que rompem com as fronteiras é que ampliamos o olhar sobre o corpo, tudo é corpo, o corpo é natureza, é também energia que dialoga no espaço e no tempo em espirais e este é um aprendizado da cultura de terreiro, o candomblé é corpo e experiência, a sabedoria está em viver a natureza e o coletivo, já me disse o Babalorixá Paulo de Ogum num alafetibó, o grupo de estudos do Ilê Asè Ogum Alakorô. A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos em contínuo processo de transformação e de devir (Martins, 1997). Enquanto escrevo, ouço meu coorientador, o professor Maddi Damião, me dizendo que isso é *unus mundus* que é um conceito junguiano sobre a unidade da natureza material e imaterial. Chamo de cultura orgânica uma cultura baseada no espírito em relação com os órgãos, e o espírito mergulhado em todos os órgãos e, ao mesmo tempo, respondendo a si mesmo (Artaud, 2006).

Esse título responderá a todos os duplos do teatro que encontrei ao longo de todos esses anos: a metafísica, a peste, a crueldade, a reserva de energia que constituem os mitos, que os homens não encarnam mais, o teatro os encarna. E por duplo entendo o grande agente mágico através do qual o teatro e as suas for-

mas não são senão que a figuração, esperando que ele advenha a ser a transfiguração. É sobre a cena que se constitui a união do pensamento, do gesto, do ato (Artaud citado por Kiffer, 2016, 69).

Nesse fluxo das afetividades, Artaud nos convida a refletir sobre o ator como *Atleta do Coração*. Também sobre pensar com o coração, Verônica Fabrini Machado de Almeida (2013) tem um artigo sobre o sul da cena e outro sobre o pensar do ensino do teatro guiado pela anima. Isto não implica apenas numa tomada de posição intelectual, mas é também uma tomada em direção a uma posição ético-afetiva e uma descida ao sul da cabeça, uma descida ao coração. O ato de imaginar, chave no trabalho do ator e, portanto, chave no ensino do teatro, é fundador, ele instaura o real. É puro exercício do devir, é uma abertura e, como tal, imponderável, incerto, diverso, múltiplo. Atravessa a ideia do ser como devir, como fluxo, indeterminado, do ser entendido como processo aberto, sendo possível pensar numa ontologia da criação (Almeida, 2016). Nesse devir imaginário das afecções, encontra-se a energia vital. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim de uma emoção vital, a qual pode ser contemplada pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir; sentido que, no entanto, não se usa em sua forma substanciada (Rolnik, 2018). O suleamento da cena em corpo imaginado tem a musculatura como caminho pedagógico e artaudiano.

É preciso admitir no ator uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva

surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo. (...). O ator é como um atleta do coração. (...). Enquanto o atleta se apoia para correr, o ator se apoia para lançar uma imprecação espasmódica, mas cujo o curso é jogado para o interior (Artaud, 2006, p. 153).

E ainda:

Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mas profunda, e de uma violência incomum. E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este aposseamento orgânico (Artaud, 2006, p. 159).

É neste lugar que trafego grande parte de minha pesquisa, porque é este corpo espasmódico em correntes eletromagnéticas circulando no corpo carne, ossos, órgãos e no corpo naturezas e outras dilatações é que podemos encontrar imagens desconhecidas em *lapsos falhos*. O caminho pedagógico apontado por Artaud parte desses feixes energéticos em que o corpo não tem espaço para os órgãos porque ele é inteiramente potência das afecções, são distúrbios orgânicos que reconfiguram o novo corpo em diálogo contínuo entre o interno e o externo, entre o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo.

Um corpo assim vivido, ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a

um corpo individual. O indivíduo que carrega a imensidão inteira de si não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mònada fechada e indivisível. Ele descobre-se vazado, atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais indivíduo, mas um lugar, habitado por uma multidão. Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução (Quilici, 2012, p. 198).

Nessa fonte supracitada é que o grupo *Os Inumeráveis* nasceu em junho de 2019 no território do Museu de Imagens do Inconsciente e recebeu esse nome em homenagem à doutora Nise da Silveira. Reunia-se toda terça-feira, de 9h 30min às 11h 30min, e contou com a presença de treze clientes-artistas. Foi fundado por mim, com base na minha pesquisa de doutoramento (IA/UERJ/CAPES) sob orientação da Professora Luciana Lyra (Instituto de Artes, UERJ) e coorientação do Professor Maddi Damião (Departamento de Psicologia, UFF), onde reúno os escritos metafóricos de Antonin Artaud para o teatro, a psicologia profunda e simbólica de Carl Gustav Jung e os fenômenos da natureza como caminho pedagógico de criação para as artes da cena, entendendo que este caminho é também terapêutico (Rolin, 2024). No repertório aparece SEKHMET: A INCENDIÁRIA com livre inspiração no mito egípcio Bastet e Sekhmet, partilhada na Primavera dos Museus que teve sede no Instituto Municipal de Assistência à Saúde (IMAS) Nise da Silveira e no evento Espiral dos Afetos, que teve sede no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense.

Durante a pandemia da Covid-19, o grupo se manteve ativo através da plataforma zoom, fomentando criações como poesias, fotografias, narrativas de estórias, pinturas e vídeos performativos, que foram armazenados no Arquivo Digital da Quarentena com quase quinhentas obras. Em julho de 2020, aconteceu a estreia, no Grupo de Estudos (GE) do Museu de Imagens do Inconsciente, da nova performance com base na mitologia yorubá intitulada *O RITUAL DAS ÁRVORES E FLORES EM PÁSSAROS CANTANTES*¹ com colaboração de Adriana Barcellos, Adriana Lemos e Giulia Drummond. O retorno ao presencial, em outubro de 2021, aconteceu com a ampliação das linguagens artísticas através dos núcleos teatro, dança e artes visuais, com a pesquisadora Adriana Barcellos que é bailarina, arteterapeuta e doutora em artes cênicas, enquadrando nas práticas integrativas complementares (PICs) em saúde mental e, com o pesquisador Mateus Krustx que é arte educador, mestrandando em artes e integrante do grupo de pesquisa MOTIM (Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes) sediado na UERJ-CNPq. O grupo *Os Inumeráveis* permaneceu com base na mitologia yorubá e nas proposições artaudianas, estreando em setembro de 2022 com a nova performance *RAIO DE SOL EM NISE, BÚFALOS E MAR* na reabertura do Museu de Imagens do Inconsciente. O trabalho terapêutico contou com a supervisão clínica de Gladys Schincariol, então coordenadora do Museu de Imagens do Inconsciente.

“Os Inumeráveis Estados do Ser” é um termo muito repetido por Nise da Silveira referindo-se a Antonin Artaud quando este dizia que *o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos*. Nise foi uma psiquiatra brasileira considerada rebelde, nascida em Maceió no ano de 1905, única mulher em sua turma de medicina na Faculdade da Bahia e era contrária às formas agressivas de tratamento em saúde mental de sua época. Foi presa na Ditadura Vargas por possuir livros marxistas e, em 1944, reintegrada ao serviço público, quando iniciou seu trabalho no Centro Psiquiátrico Pedro II, quando assumiu a Seção de Terapêutica Ocupacional, onde eram realizadas atividades como encadernação, jardinagem, ateliês de pintura e escultura e outras expressividades simbólicas, incluindo o auxílio de animais como gatos e cachorros. Em 1952, fundou o Museu de Imagens do Inconsciente no Engenho de Dentro, que é o maior acervo de Arte Bruta do mundo e está em pleno funcionamento com exposições, ateliês de cerâmica e pintura, bem como grupos terapêuticos coletivos utilizando o teatro e a dança, além de sediar o GE às terças-feiras, aberto ao grande público e gratuito. Em 1956, Nise fundou a Casa das Palmeiras que segue funcionando até os dias de hoje, com múltiplas linguagens artísticas em atendimentos na parte da tarde.

Entre os anos de 1957 e 1962, Nise estudou no Instituto Carl Gustav Jung na Suíça, pois correspondera-se com Jung através de cartas para aprofundar seus estudos, justo por esse motivo, ela tornou-se a pioneira da Psicologia Analítica em nosso país, essa psicologia profunda, simbólica e arquetípica, pode-se dizer que é a psicologia do entre lugar e unidade de integração, pois para

1 Disponível para visualização na página do YouTube do Museu de Imagens do Inconsciente: <https://youtu.be/m6-fD991u8M>

Jung não existe dicotomia entre corpo e alma, externo e interno, físico e psíquico, sendo o corpo um feixe de forças, um campo energético, ele é o inconsciente tornado consciência e está em contínua transformação, é também a psicologia do imaginário e da transcendência.

Nesse caminho do imaginário e de imagens simbólicas, tendo o afeto como catalisador de cuidado e disposição, tendo a arte como liberdade e o processo de criação como potência, também está a arteterapia que é uma ocupação terapêutica surgida pouco tempo depois no território brasileiro. Referindo-se a obra de Margareth Naumburg, Nise da Silveira (2001) diz que a arteterapia dinamicamente orientada baseia-se no reconhecimento de que os pensamentos e os sentimentos fundamentais derivam do inconsciente e frequentemente exprimem-se melhor em imagens do que em palavras.

Nesses encontros niserianos entre afeto, vínculo e atividade do grupo *Os Inumeráveis*, também utilizei de outras proposições artaudianas, a *Glossolalia* como impulso psíquico secreto que, para Artaud, é a palavra anterior às palavras, deixando emergir a língua afetiva que está diante do sentido do sentir, sem preocupação em traduzir a experiência. Bem como as *Vibrações de Sons Incomuns*, com instrumentos musicais de sonoridades desconhecidas, acionando emoções reprimidas. Do ponto de vista sonoro a que se procurem qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos musicais atuais não possuem, e que levem a uso de instrumentos musicais antigos e esquecidos ou a criar novos instrumento (Artaud, 1995).

O deslocamento também ocorreu com o espaço cênico que ele chamava de *Lugar Único sem Divisões*, onde ele entendia que o público também fazia parte da cena. Logo, a disposição deveria ser sem ruptura, numa espécie de estando de *communitas*. Dessa maneira, partilhamos a performance em galpões improvisados e com iluminação natural e exposições com cenas itinerantes. Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único sem divisões nem barreiras de qualquer tipo e que se tornará o próprio teatro da ação. Será estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo (Artaud, 2006).

Objetos e Símbolos para Artaud eram objetos cênicos que também serviam de símbolos, ou seja, seria necessário sintonizar o figurino ao personagem com base no mito, pois só assim poderíamos reanimar nosso entendimento e dar novos caminhos aos espíritos. Esses objetos foram escolhidos pelos clientes-artistas através da oferta de diversos figurinos e adereços cênicos que foram cedidos pelo Espaço Travessia e pelo bloco carnavalesco Loucura Suburbana (espaços sediados no IMAS Nise da Silveira) e, espontaneamente, cada participante dava o significado ao objeto com base em seu processo de individuação, seguindo o fluxo das sensações.

No que diz respeito aos objetos comuns, ou mesmo ao corpo humano, elevados à dignidade de signos, é evidente que se pode buscar inspiração nos caracteres hieroglíficos, não apenas para anotar esses signos de uma maneira legível e que permita sua reprodução conforme a vontade, mas também para compor em cena símbolos precisos e legíveis diretamente (Artaud, 2006, p. 107).

Além desses elementos artaudianos, a natureza em densidades, geopoéticas e fenômenos, também estiveram presentes ao longo dos encontros no grupo *Os Inumeráveis*, entendendo a performatividade ritualística nas águas, nos fogos, nos ares e nas terras e que estiveram presentes em nossa performance “O Ritual das Árvores e Flores em Pássaros Cantantes” com base na Mitologia Yorubá e imagens arquetípicas em Exú, Ogum, Oxóssi, Ossain e Omolú. E, também, na performance “Raio de Sol em Nise, Búfalos e Mar” e imagens arquetípicas em Oxumarê, Xangô, Oyá, Oxum e Yemanjá que transcorrerei numa outra oportunidade, bem como em outras proposições artaudianas utilizadas, tais como: *Metafísica Animal, Roupas Rituais, Pantomima Direta*, entre outros. Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor da terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro, enfim, se contenta com o lado físico acessível da alta magia (Artaud, 1995). Finalizo ecoando carta que recebi de um cliente-artista em ritos finais desse projeto, em setembro de 2022, na reabertura do Museu de Imagens do Inconsciente, após a pandemia:

Estou escrevendo essa carta para você Adriana Rolin, que é minha professora de teatro, lá na nossa Instituição Nise da Silveira, que é uma das atividades que adoro participar e que me faz bem e também ser criativo. Estou sempre aprendendo com você professora, estou há quatro anos na “Nise da Silveira”, participando das atividades de lá, mas ultimamente é tudo online pelo zoom, por causa dessa pandemia que estamos enfrentando a cada dia também, nos tornando isolado e torcendo que tudo isso acabe logo, para assim

voltarmos presenciais com nossas atividades. Estou ultimamente morando no Engenho de Dentro, e estou muito feliz de estar perto da “Nise da Silveira”, na Instituição. Consigo ver da minha varanda os muros bem trabalhados com grandes desenhos de artistas para alegrar aqueles muros fechado e isolados também, que é localizado num ponto de ônibus onde as pessoas apanham seu transporte. E olhando aqueles muros de desenhos de rostos e desenhos do rosto da nossa querida Dra. Nise da Silveira, de cores cinzas cintilantes. Essa doutora que revolucionou a saúde mental dessas pessoas que têm transtornos mentais. E fazendo então atividades lá de arte, música e teatro, nesses muros fechados. A minha alegria maior que tive foi o momento em que o muro foi derrubado pelo prefeito Eduardo Paes, que esteve presente na Instituição da Nise da Silveira. Eu presenciei esse momento histórico na minha varanda daqui de casa. Agora sim o muro não existirá mais, pois se tornará um parque para que as pessoas de fora possam conhecer melhor a instituição, ver as maravilhas que a doutora deixou em seu legado, nessa instituição. Assim, todos poderão ter acesso ao museu e todas as atividades que nós clientes fazemos em nossos vários espaços, que lá nos oferecem também. É com muito orgulho que passo para você professora Adriana Rolin, e encerro essa carta e também para dizer que estou torcendo que a gente volte a ser presenciais e possamos nos ver e mostrar todos os visitantes o nosso trabalho do teatro. Então até breve professora.



Imagen 7

Folder de divulgação da estreia de Sekhmet: A incendiária na espiral dos afetos, Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), 29 de outubro de 2019.

GRUPO DE ESTUDOS EDIÇÃO 2021

NISE E ARTAUD: Grupo Os Inumeráveis e Processos Decoloniais de Criação.



Obra: Elisama Carneiro

Adriana Rolin: Mediadora-líder.
Adriana Barcellos, Adriana Lemos
e Giulia Drummond: Mediadoras-colaboradoras

Terça feira, 20/7/21, às 20 h, pelo canal do YouTube



Instituto Municipal Nise da Silveira



SAÚDE



CULTURA



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



Imagem 8

Folder de divulgação da estreia de O Ritual das Árvores e Flores em Pássaros Cantantes, grupo de estudos, canal do YouTube do Museu de Imagens do Inconsciente, 20 de julho de 2021.

Referências

ALMEIDA, V. F. m. *Sul da Cena, Sul do Saber*. Campinas: UNICAMP, 2013.

ALMEIDA, V. F. M. Para se pensar o ensino do teatro guiado pela anima. *Revista Digital Art & Educação – Cultura- Formação – Comunicação – Produção*, ano XII, n. 18, 2016, p. 1-13.

ARTAUD, A. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNAT, I. *Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BAIOCCHI, M. *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

JUNG, C.G. *A Natureza da Psique*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016.

MARTINS, L.M. *Afrografias da Memória*. Belo Horizonte: Estudos de Literatura, 1997.

QUILICI, C. *Antonin Artaud: teatro ritual*. São Paulo: Annablume, 2012.

ROLIN, A. *Yriádobá da Ira à Flor: Influxos Artaudianos via Mitodologia em Arte*. 222f. Dissertação (Mestrado em Artes). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

ROLIN, A. *Teatro de Artaud e Mitologia Yorubá: Influxos Artaudianos como prática cênicas-pedagógica*. 236f. Tese (Doutorado em Artes). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. Rio de Janeiro: N-1, 2018.

SILVEIRA, N. *O Mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 2001.

Grupo Aberto de Teatro: histórias e possibilidades de um fazer clínico-artístico em São Paulo

Fernando Ramos

Isis Andreatta

Rafael Costa

É fundamental dizer: nós somos um grupo aberto! E por aberto entende-se “aquele que não está fechado”, “aquele que permite ir e vir”. Porém, ao contrário da etimologia da palavra “aberto” que também nos adjetivaria como “descoberto, nu, que não tem defesa”, nós não estamos tão vulneráveis assim. A história que vamos compartilhar agora é sobre as possibilidades de sustentação de um dispositivo clínico-artístico, as necessidades éticas do cuidado e da criação em artes cênicas que nos deram diferentes contornos ao longo da nossa trajetória. Contornos que são paradoxais, pois no ato de instaurar uma borda-limite para o trabalho, também possibilitam a manutenção de uma postura que nos parece ser essencial no encontro com a Loucura: estarmos abertos.

As palavras que aqui se entrelaçam são tecidas pelas mãos da equipe que coordenou o Grupo Aberto de Teatro, de 2017 a 2022. Sob o olhar dessa função, lançamo-nos ao desafio de narrar e envolver-nos com a história que se desdobra no seio do grupo. Nossa interesse residiu em habitar, refletir e compartilhar as possibilidades de encontro entre a expressão artística e o universo clínico, ao mesmo tempo em que sustentamos aquilo que, hoje, se revela como uma frutífera abordagem: a percepção de que este trabalho é, por natureza, clínico-artístico. Não há o domínio de um campo sobre o outro.

Uma trajetória em estado de porvir

Grupo de Projetos

Nossa história começa no ano de 1979, no bairro da Aclimação, em São Paulo, quando o Instituto de Desenvolvimento e Pesquisa da Saúde Mental e Psicossocial *A Casa* foi fundado. Entre os fundadores havia psicólogos, psicanalistas, médicos psiquiatras, terapeutas ocupacionais e assistentes sociais. Foi um momento de colaboração intensa, em que cerca de 20 profissionais interessados se uniram para idealizar o funcionamento e estabelecer o Hospital-Dia (HD). Após dois anos de diálogos profundos e discussões acerca do seu funcionamento, incluindo questões como o enquadre das reuniões de família e a prática constante dos atendimentos em grupo, o HD foi fundado por um grupo de 7 pessoas¹. Esses profissionais compartilhavam ideias e valores voltados para práticas antimanicomiais e formularam as bases ético-clínicas do funcionamento do Instituto *A Casa*, espaço também de formação para profissionais interessados em lidar com as situações que envolvem a terapêutica das psicoses.

A base desse tratamento era a convivência na *Casa*, que não se limitava a ser um espaço físico por abranger e criar uma dimensão afetiva no convívio. Utilizava-se de dispositivos grupais, envolvendo os pacientes em atividades coletivas

e promovia um trabalho constante com as famílias, reconhecendo a importância do seu papel no processo terapêutico. Além disso, a equipe em formação dos Acompanhantes Terapêuticos desempenhava um papel muito importante ao expandir o alcance do tratamento para além dos limites da instituição, estabelecendo uma presença ativa e acompanhando os pacientes em seu cotidiano na cidade.

Cada dia da semana era reservado para um tipo específico de grupo terapêutico. Dentro dessa organização, a tarde de quarta-feira foi designada para experimentações artísticas. Nesse espaço-tempo exploravam-se práticas que envolviam o corpo como forma de expressão e transformação. Inicialmente, as atividades concentravam-se nas experimentações corporais. Com o passar do tempo, essa abordagem expandiu-se para incluir exercícios teatrais, nos quais os participantes eram convidados a explorar a dimensão cênica, incorporando personagens, narrativas e dramatizações.

Dessa forma, a tarde de quarta-feira tornou-se um espaço privilegiado para o encontro entre corpo, expressão artística e processo terapêutico, proporcionando aos participantes a oportunidade de se conectar com consigo mesmos e com os outros de maneiras profundas e significativas.

Inicialmente, o grupo das quartas-feiras era conduzido pela terapeuta ocupacional Sonia Ferrari e pelo psiquiatra e psicanalista Moisés Rodrigues. Combinando as técnicas da Terapia Ocupacional e dos Grupos Operativos, entrelaçados com a abordagem psicanalítica, eles criaram um espaço lúdico onde cenas eram construídas com cenários, diálogos e relações dramáticas.

¹ Beatriz Aguirre (psicóloga e psicanalista), Ana Ambrósio (terapeuta ocupacional), Eliana Lucato (terapeuta ocupacional), Moisés Rodrigues (psiquiatra e psicanalista), Nelson Carrozzo (psiquiatra e psicanalista), Regina Von Atzingen (assistente social) e Sonia Ferrari (terapeuta ocupacional).

Realizavam exercícios teatrais, embora não se considerassem como um grupo teatral propriamente dito. Essa dinâmica perdurou por vários anos sob a coordenação desses dois terapeutas.

Naquela época, eles descobriram que esse formato de dispositivo era viável e que, tanto individualmente como coletivamente, o *Grupo de Projetos* (como era chamado o grupo das quartas-feiras) contribuía para a prática clínica e para o desenvolvimento do projeto do HD. O grupo se tornou uma peça fundamental no contexto terapêutico e, a partir desse ponto, novos horizontes se abriram, inspirando os profissionais envolvidos a buscar novas abordagens e possibilidades de integração entre a clínica e a prática artística.

Cia Teatral Ueinzz

No final dos anos 1980, uma nova força entrou na coordenação do Grupo de Projetos nas quartas-feiras: Peter Pál Pelbart, filósofo e, naquele momento, estagiário procurando formação no Instituto. Nesse momento, surgiram dois grupos distintos nas quartas-feiras: o Grupo de Projetos à tarde e o Grupo da Rádio pela manhã. Foi durante esse período que Alexandre, um paciente que frequentava o Grupo da Rádio, propôs a ideia de montar um grupo de teatro. A partir desse momento, nasceu o Grupo de Teatro d'A Casa, que passou a funcionar regularmente nas quartas-feiras à tarde.

Com o objetivo de criar um grupo de teatro e performance, Peter trouxe para sua equipe Renato Cohen (ator, diretor, performer e pesquisador) e Sérgio Penna (diretor teatral e preparador de elenco). Com o apoio clínico do HD,

essa equipe se uniu para fundar a Cia Teatral Ueinzz. Essa colaboração entre profissionais de diferentes áreas, combinando a expertise clínica e o conhecimento artístico foi fundamental para a construção e o desenvolvimento do coletivo. Entre os anos de 1997 e 2001, o coletivo realizou diversas apresentações e conquistou reconhecimento como uma companhia composta por atores psicóticos e terapeutas-atores-diretores. Foi um período fértil e produtivo para a Ueinzz, marcado por um intenso fluxo de terapeutas que passaram pelo grupo. Nomes como Ana Carmen del Colado, Erika Inforsato, Eduardo Lettieri e Saulo Jardim integraram essa equipe ao longo desses anos.

No ano de 2001, com uma estrutura já consolidada, a Cia Teatral Ueinzz toma a decisão de trilhar um caminho independente do HD, abrindo assim um campo de reflexão sobre as tensões existentes no encontro entre o fazer clínico e o artístico. Surgem questionamentos sobre as possibilidades de diálogo entre esses dois campos: é possível que um exista sem o outro no trabalho junto às pessoas que têm experiências com a loucura? Essa reflexão levanta também a questão de como as forças institucionais atravessam a prática artístico-clínica. A instituição, por sua própria natureza e estrutura, exerce influências e impõe determinados padrões e hierarquias que podem impactar tanto o fazer clínico quanto o artístico. Nesse contexto, surge o desafio de encontrar um equilíbrio entre as demandas institucionais e a autonomia do trabalho artístico e clínico, buscando formas de permanência e criação que permitam a construção de autonomia. Essa difícil pergunta que surge no contexto do

trabalho artístico-clínico em uma instituição de saúde mental demanda um pensamento clínico profundo e uma reflexão sobre a prática terapêutica. As respostas que o Grupo Aberto de Teatro nos exige construir no período da nossa coordenação compartilhada podem ser significativamente diferentes daquelas elaboradas pelas equipes que estiveram à frente da mesma instituição no passado, devido às transformações e aprendizados ao longo do tempo. Nesse trilhar, percebemos o quanto o trabalho artístico-clínico é dinâmico e está em constante evolução. As experiências acumuladas, os desafios enfrentados e as reflexões suscitadas ao longo dos anos nos levam hoje a reconhecer que as respostas não são fixas ou definitivas, mas sim construções que se transformam conforme a evolução do pensamento clínico e da prática realizada.

Naquela época, o HD passava por um processo de análise institucional, uma prática regular realizada pela equipe d'A Casa. Tornou-se evidente que a equipe do HD havia alcançando um nível significativo de maturidade clínica, que trouxe consigo a construção de identidades e ideias mais sólidas e diversas entre os terapeutas do HD. O grupo que se reunia nas quartas-feiras estava mais confiante em relação ao caminho que desejava seguir no futuro próximo. Como resultado, surgiram diferenças mais pronunciadas na compreensão e nas idealizações em relação às práticas institucionais. Foi nesse contexto institucional que a Companhia de Teatro Ueinzz se viu diante da necessidade de se desvincular d'A Casa e trilhar seu próprio caminho.

Grupos Experimentais

Do final de 2001 até 2007, as tardes das quartas-feiras no HD passaram por diferentes coordenações. Diversos grupos surgiram, incluindo um grupo de música que, posteriormente, se transformou no Coral da Casa. A formação e continuidade desses grupos dependiam da disponibilidade e das possibilidades da equipe de coordenação. O Coral da Casa, resultado desse processo, alcançou êxito e realizou algumas apresentações internas na instituição. A coordenação desse grupo foi conduzida pelo psiquiatra, psicanalista e músico Fernando Cembranelli.

Grupo de Teatro

No período entre 2007 e 2012, o grupo das quartas-feiras à tarde passou a ser coordenado por profissionais que desejavam resgatar a prática teatral na clínica do HD. A equipe era composta por Fernando Ramos², Jéssica da Paixão (terapeuta ocupacional e artista/desenhistas) e o professor de teatro Rafael Mazzini. Este último foi convidado a integrar a equipe após a dupla de coordenação perceber a necessidade de especialização na prática teatral, pois sentiram a falta de conhecimento técnico no assunto e buscaram alguém com quem pudessem aprender e compartilhar a coordenação das atividades teatrais, com

² Eu chego ao HD em 1999, como estagiário, já tendo realizado o curso de formação como A.T. d'A Casa. Em 2001, sou contratado para a equipe técnica. A performance e a música sempre fizeram parte da minha experiência pessoal. Como terapeuta, fui desenvolvendo a possibilidade de trabalhar em ambos os campos, sempre atravessado pela clínica e pensamento psicanalíticos.

a intenção de transversalizar essa prática com a clínica no futuro.

Durante esse período, o grupo era conhecido como Grupo de Teatro e funcionava como uma aula de teatro convencional, com a realização regular de exercícios teatrais e apresentações em ocasiões especiais dentro do HD. Durante três anos, o grupo teve a oportunidade de participar do festival Brooklin Fest, onde puderam compartilhar sua arte com um público mais amplo. Um destaque importante nesse contexto era a presença entusiasmada e a experiência artística da atriz, pesquisadora em teatro e terapeuta ocupacional Marina Patari Garcia. Acontecia uma intensa experimentação com exercícios teatrais, criação de dramaturgias, além do levantamento de questões sobre o que funcionava melhor tanto na prática clínica quanto na expressão artística. Interpretações teóricas eram tecidas por meio da psicanálise e esquizoanálise e a coordenação do Grupo sentia a necessidade de estabelecer conexões e parcerias fora da instituição.

Havia um êxito na condução do Grupo, porém não acontecia uma transversalidade na coordenação como fora pretendida. Acontecia uma divisão interna, cada um desempenhando sua função atribuída pela formação acadêmica. A clínica e a arte se tocavam e se entrecruzavam, mas ainda não se transversalizavam. O conceito de transversalidade proposto por Félix Guattari (2003) trazia uma perspectiva importante para a reflexão da equipe de coordenação sobre a prática clínica e artística. A transversalidade promove a possibilidade de múltiplas identificações entre os profissionais que atuam em uma mesma instituição, ela desafia os processos hierárquicos e a solidificação de papéis e funções, que muitas

vezes limitam a criatividade e a colaboração. A proposta de Guattari é que haja uma maior abertura para o cruzamento e a interação entre diferentes saberes e práticas, evitando que o grupo se torne apenas um grupo-sujeitado, submetido às normas e estruturas institucionais. A transversalidade busca criar um ambiente de troca e experimentação, no qual os profissionais possam se reconhecer como sujeitos ativos na construção do trabalho clínico-artístico.

O professor de teatro estabelecia uma excelente relação com os participantes e sua abordagem possuía uma dimensão terapêutica. No entanto, ele não se colocava como terapeuta, o que é comum quando artistas se aproximam do campo da Saúde Mental. Alguns diretores, como Bob Wilson e Pippo Delbono, afirmaram que o trabalho que desenvolvem com pessoas surdas, autistas ou com sofrimento psíquico não é terapêutico, mas sim artístico (Berselli e Isaacsson, 2018).

O interesse da coordenação clínica em se envolver mais no processo criativo e performático indica um desejo de romper com essas restrições e explorar novos territórios. Isso sugere um movimento em direção a uma abordagem mais transversal e integrativa, na qual a clínica e a arte se entrelaçam de maneira mais profunda. Havia a busca por uma maior integração e participação de todos os membros na criação artística e no desenvolvimento de uma linguagem artística própria.

Nesse período de experimentação corporal e dramatúrgica da equipe houve uma busca por referências teóricas e práticas que pudesse contribuir para a construção de uma nova clínica nas quartas-feiras. A abordagem da Terapia

Ocupacional (TO), especialmente aquela desenvolvida por Sonia Ferrari e Jô Benetton, desempenhou um papel significativo nessa exploração. A equipe se aprofundou nas ideias e metodologias propostas pela TO, buscando compreender como elas poderiam ser aplicadas no contexto do grupo de teatro. A interação com Sonia Ferrari e as supervisões com base psicanalítica, primeiro com Nelson Carrozzo e depois com Beatriz Aguirre, forneceram um suporte teórico e clínico para a nova clínica das quartas-feiras. Diferentes metodologias de prática teatral foram testadas, como o psicodrama de Moreno e os exercícios do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. O psicodrama trouxe uma dimensão clínica mais evidente, convocando a coordenação a adotar uma postura mais terapêutica no trabalho com o grupo. Já os exercícios do Teatro do Oprimido provocaram reflexões sobre a posição social, política e ética, expandindo o escopo das discussões e práticas do grupo. No entanto, apesar dessas experimentações e referências, não havia uma integração sistematizada das demandas clínicas e das experimentações artísticas, nem a conexão plena entre as dimensões terapêuticas e artísticas do trabalho desenvolvido nas quartas-feiras.

Grupo Tásquetás

De 2012 a 2017, houve uma reformulação da equipe de coordenação do Grupo com o objetivo explícito de criar condições para um trabalho mais transversal. A nova equipe contava com profissionais de diferentes formações, buscando integrar perspectivas e experiências diversas. A equipe era composta por dois psicólogos,

Fernando Ramos e Renata Bianco, uma terapeuta ocupacional e atriz, Marina Patari Garcia, uma médica psiquiatra Maíra Maciel, que também era atriz e tinha experiência em audiovisual, além de Isis Andreatta³ que passou a integrar a equipe em 2015.

A formação multidisciplinar e as experiências diversas dos membros da equipe de coordenação proporcionaram um terreno fértil para a busca de uma abordagem mais transversal, integrando aspectos clínicos, artísticos e teóricos. Tal busca apresentou-se como um desafio complexo e exigiu experimentações e reflexões constantes por parte da equipe que, durante esse período, realizou diversas tentativas de estruturação e direção da atividade, explorando diferentes formas de distribuir as responsabilidades entre os membros da coordenação. Uma abordagem adotada foi dividir o dia de encontro em partes específicas, nas quais cada membro da coordenação ficava responsável por conduzi-las. Essas divisões eram discutidas antes e depois do encontro com o intuito de estabelecer relações e conexões, estratégia que permitia a cada membro da equipe ter autonomia na condução de pequenas cenas, excertos e estudos cênicos que, posteriormente, seriam integrados em uma estrutura dramatúrgica maior e coletiva. No entanto, a busca pela

³ Comecei a me aproximar da clínica do HD desde a minha experiência como coreógrafa, bailarina e pesquisadora em dança. Na ocasião do ano de 2015 estava realizando um projeto de mestrado em Artes da Cena pela UNICAMP/FAPESP com orientação da Profa. Dra. Cristina Colla e coorientação do Prof. Dr. Renato Ferracini (Lume Teatro). Alguns anos depois da minha participação no grupo, primeiramente como observadora e, em seguida, como convidada a ingressar a equipe, iniciei a Formação Profissional em Eutonia, passando a contribuir no trabalho do grupo tanto do ponto de vista artístico quanto terapêutico, mantendo como foco de interesse a perspectiva artístico-clínica da experiência somática e do movimento.

transversalidade também trouxe à tona questões internas da equipe de coordenação, bem como desafios para a análise institucional e supervisão do dispositivo em criação. Esses momentos de reflexão e análise permitiram que a equipe compreendesse e nomeasse essa abordagem como uma coordenação clínico-artística.

A criação da performance cênica “TásqueTás: memórias do estilhaço” em codireção marcou um importante marco na trajetória do grupo. Essa experiência artística proporcionou um espaço de expressão e criação para os participantes, permitindo a exploração de memórias e vivências por meio da linguagem das artes cênicas. Além disso, durante esse mesmo período, surgiu o desejo de atribuir um nome ao grupo como forma de estabelecer uma identidade coletiva atrelada à prática de criação artística. Ao nomearem-se como *Grupo TásqueTás*, os membros reafirmaram a importância da prática de criação em artes cênicas como elemento central de sua identidade e trajetória conjunta. Esse processo de nomeação também contribuiu para fortalecer os laços entre os participantes e consolidar a proposta de trabalho do grupo. Durante o processo de criação, foram empregados diversos procedimentos, como improvisação, composição e colagem de elementos textuais, visuais e sonoros. Cada participante contribuiu com suas próprias vivências e materiais, possibilitando uma abordagem colaborativa e coletiva na construção da performance. A abordagem do teatro documental no processo criativo trouxe uma perspectiva enriquecedora, ao permitir a integração do trabalho clínico com a criação artística. Essa interseção entre elementos autobiográficos e recursos

teatrais resultou em uma jornada narrativa itinerante que se desenrolou em espaços específicos do HD, proporcionando ao público uma experiência imersiva e única.

Assim, o trabalho clínico e a prática teatral se entrelaçavam nesse processo criativo, enriquecendo-se mutuamente e ampliando as possibilidades de expressão e reflexão por meio da arte. O afastamento de alguns membros da equipe de coordenação após a criação e apresentações da performance marcou um período de desafios e transformações para o Grupo TásqueTás. Essa situação foi influenciada por escolhas profissionais e pessoais, bem como por um desgaste na manutenção de um espaço de tomada de decisão coletiva. O processo de criação e realização da performance exigiu um grande investimento emocional, energético e de tempo por parte da equipe. Além disso, a dinâmica de trabalho colaborativa e coletiva apresentou desafios e demandou um constante esforço de negociação e conciliação de interesses. Essa reconfiguração da equipe de coordenação exigiu um reposicionamento por parte de Fernando e Isis que assumiram a responsabilidade de sustentar, reposicionar e reinventar a prática do grupo. Após um período juntos, a prática mostrou ser fundamental para a coordenação ter mais alguém que tivesse experiência, maturidade e interesse na prática teatral e não somente experiência em contextos institucionais de saúde mental.

Grupo Aberto de Teatro

A coordenação em dupla aconteceu até agosto de 2017, quando Rafael Costa⁴ passou a compor a equipe de coordenação do grupo. Desde o primeiro instante dessa formação, já estava colocado um ponto comum entre nós: o interesse em sustentar a existência de um dispositivo clínico-artístico. Era compartilhada a compreensão de que este fazer convoca seus agentes a lidar com as demandas e as exigências éticas da clínica das psicoses e da criação artística. Emerge de forma substancializada a ideologia de não sobrepor um campo ao outro, mas de sustentar a analogia existente entre ambos, bem como os seus instantes de diferenciação. Através desse entendimento, o Grupo Aberto de Teatro se propõe a explorar e ampliar as possibilidades de criação artística dentro de um contexto clínico, reconhecendo a importância de ambos os aspectos e buscando uma abordagem integrada que beneficie os participantes do grupo.

Para pesquisar e sustentar tal postura, nos transformamos em uma coordenação de prática e estudo. Semanalmente, buscávamos ampliar

cada vez mais o tempo de encontro com o Grupo e também o nosso espaço de estudo. Nesse momento, foi possível deliberarmos e nomearmos duas condutas que passaram a guiar o nosso percurso: a *Coordenação Clínico-Artística em Tripé* e o trabalho via *Criação em Projetos*. Essas duas condutas nos permitem a exploração contínua das potencialidades da interseção entre a clínica e a arte, ao mesmo tempo em que proporcionam um ambiente de pesquisa e experimentação para a equipe e os participantes do grupo. Foi dentro desta abordagem que este coletivo, que ao longo da sua trajetória já teve vários nomes, lidou com o exercício de mais uma vez se nomear. Na clássica ação de *brainstorming* para se levantar possíveis nomes, o que se destacou foi a realização de uma metonímia às avessas, o nome que já nos designava na instituição grupo aberto de teatro, passou agora a ser por nós designado como nome, não apenas em sentido descritivo, mas também substantivo. Passamos a ser o Grupo Aberto de Teatro.

1. Coordenação Clínico-Artística em Tripé

A *Coordenação Clínico-Artística em Tripé* caracterizou-se por uma estrutura que busca estabilidade, posicionamento e alternância. Assim como um tripé flexível, estávamos constantemente reposicionando o lugar de referência para o grupo. Essa abordagem envolve a alternância e sobreposição de olhares e funções, que podem ser compartilhadas entre os coordenadores, mas também são entendidas como três olhares simultâneos, em constante movimento e coexistência,

⁴ Em 2013, após finalizar o mestrado junto ao Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia orientado pela Profa. Dra. Maria Lúcia Castilho Romera, no qual investiguei a analogia existente entre a Psicanálise e o fazer artístico, eu iniciei um percurso de formação artística que me levou para São Paulo. Em 2017, já autorizado como artista, eu me sentia convocado e capaz de estruturar um fazer artístico-clínico que, de certa forma, já estava presente na minha atuação como psicólogo desde a graduação. Foi assim que eu desenvolvi o projeto de fazer teatral em contextos psiquiátricos "... o MUNDO é um PALCO" e passei a apresentá-lo aos Hospitais-Dia da cidade. A minha surpresa, ao chegar no Instituto A CASA, foi me deparar com uma instituição que já tinha na sua estrutura de cuidado um espaço-tempo destinado para este fazer. O projeto que eu tinha em mãos, eu passei a desenvolver em outros Hospitais-Dia da cidade, e aqui junto a este coletivo eu continuei a trilhar a história que estamos contando.

trabalhando em reciprocidade. Envolve uma mobilidade constante, que nos colocava sempre em busca de novas perspectivas e modos de atuação. Através dessa abordagem, buscávamos equilibrar a dimensão clínica e a dimensão artística, reconhecendo a importância de lidar com as demandas éticas e exigências da clínica das psicoses, assim como as demandas e ética da criação artística. É um convite constante à reflexão, escuta atenta e abertura para o inesperado. Através desse movimento, buscamos criar um ambiente próprio para o desenvolvimento e crescimento do grupo, mantendo um equilíbrio entre os aspectos clínicos e artísticos de nossa prática.

É importante destacar que essa compreensão de funcionamento não foi planejada *a priori*, mas é um caminho de nomeação que demos a partir de um manejo que foi se configurando no dia a dia com o Grupo. Um processo empírico de construção de uma cosmologia fundamentada na experiência. Na prática, passamos a perceber que acontecia uma coreografia na coordenação, uma coreografia inconstante, extremamente viva e porosa, cuja performatividade exige muita atenção, escuta, desejo e intuição. As posições: condução da atividade; participação da atividade dentro e com o grupo; suporte e ligação com a instituição e participantes fora da atividade, eram rodiziadas por nós de maneira orgânica. Nesse processo, era necessário estarmos atentos aos atravessamentos e desafios que surgiam, encontrar maneiras de driblar as restrições impostas pelo relógio e lidar com a sensação de não-escuta, quando o trânsito pelas funções se dava de forma atrasada. A coreografia da coordenação demandava uma abordagem flexível e adaptável, onde éramos constantemente desafiados a ajustar nossa

postura e atuação de acordo com as necessidades do momento. Essa compreensão da coordenação em tripé nos permitiu lidar com os imprevistos e as dinâmicas do grupo de forma mais fluída, criando um ambiente propício para a expressão e participação de todos os envolvidos. Foi através desse processo de vivência e observação atenta que pudemos nomear e dar significado a essa forma de coordenação, reconhecendo sua importância e impacto em nosso trabalho conjunto.

Nomear tal manejo dentro de um vocabulário corriqueiro no trabalho com grupos, isto é, coordenação da atividade e presença de ego auxiliares, nos pareceu tolher um movimento autoral de nomeação e descoberta do que acontecia entre nós: “a escolha de uma terminologia não são coisas desdenháveis no plano científico; é o único meio de tomar consciência do seu próprio agir no verdadeiro sentido do termo, e só essa tomada de consciência permite a utilização metódica e crítica de um procedimento” (Ferenczi, 2011, p. 118).

Dessa forma, passamos a pensar as posições como: 1) a condução da atividade em si – olhar pedagógico; 2) a participação/resposta desde uma perspectiva pessoal, estética e inter-subjetiva – olhar poético; 3) a facilitação da construção de um sentido comum durante a ação/acontecimento/crise coletiva e/ou individual, através principalmente da intervenção da fala – olhar analítico. Com essa nova coordenação em tripé, tornou-se possível maior transversalidade no seu exercício, permitindo-lhes sustentar a difícil clínica das psicoses, neuroses graves e sofrimentos contemporâneos e a criação coletiva.

Nossa proposta ética, que engendra clínica e arte, foi a de criar e sustentar, através da

expressão artística do corpo e da palavra, lugares possíveis para a existência com as psicoses, onde a loucura seja potencializada a multiplicar e consolidar novos laços sociais e protagonize a reinvenção de modos de vida e de relação com o mundo. Resistindo fortemente às políticas de normatização e normalização excessiva do cotidiano mundano, abrindo caminhos para as reformas das relações dos seres humanos com suas diferenças. Para tanto, no que se refere a nossa abordagem artística e com os artistas-pacientes, temos procurado desenvolver procedimentos que, em primeiro lugar, deem expressão ao depoimento e ao discurso pessoal e original; a auto-referencialidade. Assumindo, também, como parâmetro norteador o trabalho com a materialidade do corpo; com a propriocepção; com a concretude da situação, da ação e do fazer como formas potentes de imaginar, ficcionalizar, perceber e criar artisticamente.

2. *Criação em Projetos*

O trabalho via *Criação em Projetos* envolve a concepção e desenvolvimento de projetos específicos, nos quais a coordenação busca explorar e experimentar a interseção entre a prática clínica e a criação artística. Esses projetos podem envolver a criação de performances, instalações, intervenções ou outras formas de expressão artística, permitindo que os participantes do grupo se envolvam ativamente no processo criativo e se beneficiem das possibilidades terapêuticas e artísticas oferecidas. Ele surge pela necessidade prática de nos posicionarmos frente aos modos de produção. Na prática, observamos que esse

funcionamento de formatação conjunta de um assunto, uma inquietude a ser trabalhada por um período determinado de tempo, bem como a organização conjunta de um cronograma geral, sempre sendo composto com a realização de um ou mais momentos de compartilhamento público do processo desenvolvido, motivava e organizava o Grupo.

Sentimos que o fato de estarmos todos, equipe de coordenação e artistas-pacientes, comprometidos com um mesmo projeto nos ancorava e nos possibilitava embarcar de forma amparada na experimentação, materialização e formulação de materiais poéticos/subjetivos. Essa estratégia que pode soar aprisionante, pois delimita bordas, nos potencializou o encontro e o criar junto. Quando concluídos, os projetos já convocaram seus sucessores nos colocando um fluxo de trabalho que nomeamos como pesquisa continuada. A seguir, vamos contar um pouco sobre estes projetos como via de compartilhamento do nosso trabalho.

Projeto Asas de Borboleta

Com o intuito de ampliar nossas fronteiras e explorar novos espaços para a criação artística, em janeiro de 2018, nosso coletivo embarcou em uma pesquisa-ação no campo da performance urbana. Com o objetivo de levar nossa expressão artística para as ruas e espaços públicos, tivemos como referência de estudo, o trabalho da performer Eleonora Fabião (2015), em especial, o conceito de programa performativo. Desenvolvemos ações artísticas no Parque da Aclimação, espaço de lazer urbano localizado na região

central da capital paulista e próximo ao HD. Utilizamos como ponto de partida práticas que nos ampliassem a percepção tanto para a rotina estabelecida no parque, como para as poéticas que

surgem dos atravessamentos, acidentes, contradições e estranhamentos que se revelam no cotidiano e a partir dele.



Imagen 9

Intervenção Bancária, Parque da Aclimatação, 2018. Foto – Arquivo Grupo Aberto de Teatro.

Durante esse período, trabalhamos com o propósito de procurar relações performativas e práticas de imaginação coletiva que tensionassem os hábitos já instaurados, bem como refletir sobre como tais práticas podem reverberar na vida individual e coletiva na cidade.

Projeto criações do inQomum

Após a experiência de realizar performances urbanas, o grupo deparou-se com o desejo

de trabalhar com um material dramatúrgico, realizando o projeto “*criações do inQomum*”, contemplado pelo PROAC Bolsa de Aprimoramento Técnico-Artístico em 2019, cujo campo de pesquisa foi a articulação de um material dramatúrgico, vida e a obra de Qorpo Santo, com a experiência do grupo de construção de cenas via dispositivos performativos. O projeto sustentava-se na realização de um Ciclo de Estudos teórico-práticos com artistas atuantes nas diversas formas de imbricação entre arte e loucura – Vitor

Pordeus, Luis Ferron e Elisa Band. Estes artistas foram convidados a colaborarem com um processo de formação e aprimoramento da prática clínico-artística, culminando na criação do espetáculo performativo *QOMUM*, que serviu de disparador para o estabelecimento de diálogos via mesas redondas e/ou roda de conversa em diversos pontos da cidade de São Paulo: CAISM, CAPS II M'Boi Mirim e Oficina Cultural Oswald de Andrade.

O *QOMUM* foi uma ação coletiva sobre desestruturar o afirmado através da permanente recomposição dos elementos palpáveis que o sustentam. Uma subversão da funcionalidade das coisas, das pessoas e dos imaginários. Tem a lei e a ordem como principal materialidade e a criação de novas composições de sentidos de si e da realidade como finalidade distópica.

Projeto Fruíções do inQomum

Foi durante as apresentações do espetáculo *QOMUM* que nos saltou aos olhos a relação do elenco com o público e com outros artistas que foram nos assistir. Principalmente, durante a apresentação na Oficina Cultural Oswald de Andrade, o elenco mostrou-se entusiasmado pela organização e cotidiano daquele lugar. Inter-

ressava ao grupo um maior trânsito pelo campo artístico, suas criações e modos de produção. Foi a partir da consideração desta demanda que desenvolvemos, em 2020, o projeto *Fruíções do inQomum* cujo objetivo era potencializar, fomentar e compartilhar experiências artísticas do grupo com outros artistas, coletivos, espaços culturais e de formação. Pretendia-se, também, dar continuidade à pesquisa estética presente no espetáculo *QOMUM*. Por entender que “a fruição solicita realmente um esforço motivado no e pelo processo artístico da obra, constituindo-se verdadeira troca, puro ato comunicativo, na proposta de jogo que a linguagem em si oferece na arte” (Fernandes, 2013, p. 2985), o projeto tinha como objetivo se aproximar, criar trânsito e estabelecer trocas com espaços culturais, coletivos, grupos e artistas atuantes da cidade de São Paulo através das seguintes ações:

FRUIÇÃO – acesso, vivência e trânsito por espaços culturais e produções artísticas contemporâneas;

FRICCÃO – apresentações do espetáculo *QOMUM*;

CRIAÇÃO – continuidade de investigação estética tendo como mote de pesquisa as possibilidades de molduras ficcionais na construção do eu-pessoa-personagem-sujeito.



Imagen 10
QOMUM, Escola Livre de Teatro, Santo André, 2020. Foto – Maic William.

Projeto Fruíções Aldir Blanc

Atravessados pela pandemia, nos deparamos com a impossibilidade de estarmos juntos presencialmente no HD e, de imediato, sem saber como seria ou o que fariam, propusemos-nos encontros virtuais. No dia 1º de abril de 2020, estávamos conectados com o único objetivo de nos fazermos presentes uns na vida dos outros, era um pretexto-passaporte para mentirmos e inventarmos existências, mesmo com as dificuldades de conexão e da virtualidade. Por mais que, naquele instante, a nossa escolha tenha sido suspender as atividades do projeto *Fruíções do*

InQomum, elas inevitavelmente se colocaram para o grupo, visto que a investigação estética que nos acompanhava desde o espetáculo *QOMUM* era a possibilidade de se criar molduras ficcionais na construção do eu-persona-personagem-sujeito. Dessa maneira, ainda estávamos refletindo sobre os conceitos de representação, alteridade e psicose diante da questão clínica-artística: qual a possibilidade cênica existente de presença e amarração identitária para além de si?

Com o prolongamento da pandemia e do isolamento, sem perspectiva de retorno às atividades presenciais, passamos a cuidar do grupo do nosso modo clínico-artístico, ainda que inseridos

num campo virtual e tecnológico que nos era desconhecido. Isolados em casa, vivíamos o encontro como zona de fôlego, riso e atrevimento diante de uma realidade que se apresentava cada vez mais concreta e perigosa. Os casos de contaminação foram próximos, nos atravessaram e nos modificaram, porém, optamos por continuar. “Por continuar” entendemos manter uma postura de criação que, naquele instante e de acordo com nosso percurso, estava atrelado à ideia de fruição. Se estávamos cada um em suas casas, isolados, porém juntos, quem mais poderia se juntar a nós? Como estabelecer, mesmo que de forma virtual, contato com outros artistas e fazer trocas como era o nosso interesse?

Foi na ação de ter convidados que percebemos que o teatro serve para colocar e tirar as nossas máscaras, pois ao receber alguém podemos mostrar, esconder, confundir ou acarinhá-las pessoas. O Zoom que nos prendia, servia-nos também como plataforma de encontro, nós não seríamos mais a presa e sim nossos convidados. Nascia a semente do que veio a ser a performance ZOOMPRESA.

A ZOOMPRESA foi uma performance criada a partir da fricção entre o imperativo necessário de isolamento social e o objetivo do grupo em realizar fruições artísticas. O grupo promovia alguns encontros *online*, recebendo pessoas “de fora” para um momento de troca e encontro, como: Juliana Saúde Barreto e o *Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados* de Belo Horizonte – MG; o cineasta Ricardo Alves Júnior; o produtor e gestor cultural Fernando Gimenes; além de familiares do elenco e pessoas da equipe do HD. Cada visita era uma oportunidade

de fruir e performar virtualmente o nosso encontro e imersão em um novo universo.

Quando foi anunciado o I Edital do Prêmio Aldir Blanc de Apoio a Cultura para a Cidade de São Paulo, estávamos vivos e ativos no campo virtual, ensaiávamos semanalmente e, uma vez por mês, recebíamos uma nova visita. Para concorrer neste edital, o projeto *Fruições do InQomum* transformou-se em *Fruições Aldir Blanc*, que contou com a assistência de produção financeira de Pedro Stempniewski e realizou as seguintes ações, após termos sido contemplados:

- Apresentações da performance on-line ZOOMPRESA⁵, na qual recebemos como convidadas Estela Lapponi (performer e videoartista), Kil Abreu (jornalista, crítico, curador e pesquisador do teatro), Rodrigo Reis (músico, compositor, performer e pesquisador) e Luciane Ramos-Silva (artista da dança, antropóloga, Doutora em Artes da Cena)⁶;
- Realização da Oficina “Do real a moldura ficcional: os dispositivos de criação no contexto da saúde mental”, uma ação formativa realizada em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade que dialogava com os profissionais da saúde e da cultura interessados no contexto da saúde mental;

⁵ A performance acontecia da seguinte maneira. Um artista ou representante de um espaço cultural é convidado a estar como visitante do grupo. O grupo realiza um trabalho prévio de estudo sobre o artista e sua obra ou sobre o espaço. No dia do encontro, o convidado é recebido, via zoom, por uma vinheta coreográfica ao vivo e, na sequência, participa de um diálogo formativo no qual seus trabalhos e trajetória servem de base para se pensar a cultura, a saúde mental e o fazer artístico contemporâneo. Todo o encontro é assistido pela plateia ao vivo no YouTube.

⁶ Todas essas apresentações estão disponíveis no canal do YouTube do Grupo Aberto de Teatro <https://www.youtube.com/@grupoabertodeteatro4737>

- Produção e lançamento do documentário *DOC.ZOOMPRESA*⁷, construído em parceria com Isabela Umbuzeiro (Terapeuta Ocupacional, Doutora em Artes e documentarista) e Bruno Rico (diretor de cinema, filmmaker e documentarista).

Projeto Molduras Antropofágicas

A experiência pandêmica de fruição e o contato com outros artistas despertou no Grupo a necessidade de pensar a sua própria identidade. Quem somos? Artistas-pacientes? Pacientes-Artistas? Atores Loucos ou Loucos autores? Uma questão recorrente nos coletivos que existem nesta interface. Pelo percurso que trilhamos, estávamos contaminados por todos aqueles que estiveram conosco na performance *ZOOMPRESA*. Algo deles passou a nos compor e foi diante dessa apreensão, de que uma antropofagia havia se dado, que construímos o projeto *Molduras Antropofágicas*. A proposta, a princípio, era investigar/alimentar o conceito de antropofagia através da leitura de textos da Suely Rolnik (1998), Beatriz Azevedo (2016) e do *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade (1976), em 1928, com o intuito de produzir um novo espetáculo. Esteticamente, estávamos motivados a seguir na linha da performance relacional, pois a experiência anterior, de receber uma pessoa convidada dentro da ação cênica, motivou-nos a avançar

nesse convite: como seria ter todo o público junto com a gente?

O primeiro movimento realizou uma fruição pelos autores citados ao levantar textos dramatúrgicos. A pergunta que nos fizemos a partir destes materiais foi: quem somos nós? E percebemos que o significante “paciente” estava fortemente enraizado no Grupo. Porém, não apenas designando aquele que recebe cuidado e, sim, numa derivação de sentidos. A equivocidade da palavra nos fez pensar em paciência como adjetivo, como necessidade, como qualidade que permite o convívio social. Foi nesse caldeirão semântico que afirmamos o nosso *MANIFESTO PACIENTE*, pela via de interlocução da Psicanálise, enquanto método e ética de criação e, com a presença do elenco no campo de criação como nos propusemos estar, que aconteceu o processo de encenação dos textos dramatúrgicos que o coletivo havia escrito.

Em novembro de 2022, o Grupo realiza o primeiro ensaio aberto deste trabalho na Oficina Cultural Oswald de Andrade. O *MANIFESTO PACIENTE* foi afirmado como uma intervenção performativa, um manifesto relacional; uma pausa; um acampamento; um jogo de palavras – um risco no tempo, uma ocupação de espaço, talvez um churrasco. Gestado no encontro do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, com o GRUPO ABERTO DE TEATRO do Instituto A CASA, essa performance faz do substantivo um adjetivo em xeque: ser paciente é uma virtude ou uma obrigação? Abrindo, assim, espaço para reflexões sobre o tema.

O processo de criação deste projeto instaurou uma nova forma de coordenação do Grupo, um desdobramento inevitável do caminho que

⁷ *DOC.ZOOMPRESA* foi uma produção audiovisual que teve como tema abordar e compartilhar o processo criativo da performance *ZOOMPRESA* em forma de um curta documentário, que teve como materialidade o acesso ao arquivo vídeo de todos os ensaios e apresentações realizadas durante cerca de um ano de trabalho *online* ininterrupto com o grupo.

estávamos traçando. No início de 2022, Isis conduzia o grupo por uma sequência de encontros de Eutonia, prática que foi a base corporal provocadora desse novo trabalho. Porém, após esses encontros, ela precisou ausentar-se. A coordenação então experimentava um novo arranjo: se a *Coordenação Clínico-Artística em Tripé* era a via de sustentação que nos mantinha potentes, coube a Rafael e Fernando investigarem como um tripé se sustentaria – ou nos sustentaria – com dois apoios? Eles assumiram a responsabilidade de reorganizar as tarefas e preencher a ausência de Isis. A coordenação adotou estratégias para equilibrar as funções e manter a abordagem clínico-artística consistente. A distribuição intensa de tarefas e a colaboração mútua foram essenciais nesse processo de transição. Embora a dinâmica tenha mudado, permanecia o compromisso em sustentar o Grupo nas bases que já tínhamos levantado. Adaptando-se às circunstâncias e explorando novas formas de colaboração, a dupla criou o CLINICAR-TE, uma parceria com o curso de “Formação na Clínica das Psicoses e Psicopatologias Contemporâneas”, do Instituto A CASA. O CLINICAR-TE estabeleceu-se como ponto de apoio da dupla e era um espaço

de supervisão clínico-artística que proporcionava discussões tanto sobre a prática no Grupo Aberto de Teatro, quanto na Banda Compulsão Sonora – outro dispositivo do HD coordenado por Fernando. A partir dessa nova configuração ficou evidente que o tripé estava desmontado e novas posições estavam sendo definidas na coordenação do Grupo Aberto de Teatro, posições cada vez menos transversais que refletiam a verticalização de papéis. Reconhecemos os riscos associados a essa verticalização de lugares dentro da coordenação, mas analisamos que ela foi um importante recurso para manter o Grupo Aberto de Teatro operativo e conseguir estrear o espetáculo *MANIFESTO PACIENTE* no 28º FETESP – Festival Estudantil de Teatro de São Paulo (Tatuí – SP), como coletivo convidado.

No exercício constante de criar maneiras de coordenar que fomentem a essência do Grupo Aberto de Teatro como um espaço de criação coletiva e transformação, em 2024, a coordenação assume uma nova composição e passa a ser composta por Rafael Costa e Camila Costa (psicóloga, acompanhante terapêutica e performer que já atuava no Grupo Aberto como aprimoranda desde 2022).



Imagen 11
Manifesto Paciente, 28º Festival Estudantil de Teatro do Estado de São Paulo, Tatuí, SP, 2023.
Foto - Mariana Lívia.

Teatro em Grupo Aberto

O exercício desta escrita cumpriu um papel analítico importante para nós: parar, nomear e refletir sobre essas histórias, permitiu-nos enxergar os manejos, ideias e convicções que, muitas vezes, passavam despercebidos em nosso dia a dia. Escrever essas reflexões convoca-nos a repensar e reafirmar nossas posturas enquanto coordenação coletiva. Entendemos que os espaços de conversa e problematização são mais do que necessários, são fundamentais para o trabalho

clínico-artístico. Jean Oury (2009), em seu livro *O Coletivo*, ressalta a importância da diversidade da equipe na clínica que exercemos. A pluralidade de estilos dos terapeutas é a base para uma maior possibilidade de ocorrência e acolhimento de diversas transferências.

Atualmente, a prática do Grupo Aberto de Teatro se define pela construção e sustentação do laço social por meio da experimentação e interlocução entre as artes performativas – teatro, dança e performance – e a clínica das experiências consideradas “loucuras”. Essa abordagem

ético-clínico-artística-política tem como objetivo adentrar o campo da arte e da clínica de forma a facilitar a criação de “cenas” que sejam possíveis para a existência psicótica. Nesse sentido, busca-se que a loucura seja encarada enquanto campo de urgência para a reinvenção de modos de vida intersubjetivos nos tempos atuais. Aqui, a noção de “cena” transcende a dimensão da arte e se revela como um acontecimento ficcional, uma situação simbólica, uma imaginação encarnada, um encontro absurdo, um delírio compartilhado, um gesto ou fluxo inesperados de invenção coletiva e social. Tal abordagem permite a superação de barreiras simbólicas e políticas entre os contextos de tratamento psiquiátrico e o espaço público e cultural da cidade de São Paulo. O propósito é o de transpor fronteiras e criar um diálogo entre esses dois âmbitos, possibilitando a emergência de novas formas de expressão e convivência que desafiam as normas estabelecidas.

No final destas páginas, salta-nos aos olhos a ausência dos nomes daquelas pessoas que constituem literalmente o GRUPO ABERTO DE TEATRO. Como seria escrever a nossa história

com eles? História que é tal como teia preenchida de espaços vazios, fendas nas quais um espaço aberto de criação e reinvenção se revela. Quais fabulações poderíamos criar com o Grupo a partir dos arquivos coletivos que são perspectivas transbordadas de corpo, movimento, voz e especulações de mundos? Quais ficções poderiam brotar no teclado, no papel ou na cena? Nasce aqui a semente para um próximo projeto! Porém, é preciso citá-los e agradecê-los. Nas fichas técnicas de cada obra está registrada a assinatura pessoal, social ou pseudônimo de cada artista. Já neste texto, cuja construção foi um exercício analítico, optamos diante da nossa constituição de sermos *ABERTOs* pluralizar seus nomes e assim dar tamanho e força a todas as pessoas que estiveram e construíram essa história. Obrigado Franciscos, Eduardos, Renatas, Julianas, Vanessas, Paulos, Flávios, Pérsios, Gustavos, Melissas, Lianes, Lúcias, Leonardos, Éricas, Amandas, Lúcias, Rodrigos, Lucianas, Anitas, Arthures, Camilas, Jaymes, Palomas, Angélicas, Natálias... vocês são presenças.

Referências

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª dentições – 1928-1929*. São Paulo: CLY, 1976. p. 3-7.

AZEVEDO, B. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BERSELLI, M.; ISAACSSON, M. Práticas cênicas acessíveis e a interação entre artistas com e sem deficiência: um breve olhar sobre o trabalho dos encenadores Bob Wilson e Pippo Delbono. *Pitágoras 500*, v. 8, n. 2[15], p. 45-58, jul./dez. 2018.

FABIÃO, E.; LEPECKI, A. *Ações Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

FERENCZI, S. Prolongamentos da “técnica ativa” em psicanálise. In: *Obras Completas*. Vol. III, 2011. p. 117-136.

FERNANDES, S. R. A obra como contexto: a experiência da fruição que o estágio curricular do curso de licenciatura em artes visuais pode buscar observar. In: *22º Encontro Nacional ANPAP*, Belém – Pará, 2013.

GUATTARI, F. *Psicanálise e Transversalidade: ensaios de análise institucional*. São Paulo: Ideias&Letras, 2003.

OURY, J. *O Coletivo*. São Paulo: Hucitec, 2009.

ROLNIK, S. Subjetividade Antropofágica. In: *Arte Contemporânea Brasileira: um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p.128-136.

A Experiência da Criação para quem sente vacilar o Mundo

Renata Corrêa

Os loucos também precisam, para sustentar-se, de muita engenhosidade, acaso e amiúde uma boa torcida desejante. Não a torcida vinda da voz cavernosa de um Deus mandão, mas aquela que nós podemos oferecer a partir dos dispositivos, os mais diversos que conseguimos colocar à sua disposição para favorecer-lhes essa consistência e sobrevivência ainda que incertas (Pelbart, 1993, p. 31).



Como quem sente pertencer à essa “torticida desejante”, busco lembrar os processos de mediação em arte e saúde mental que já realizei. No decorrer de diversas vivências neste percurso, carreguei sempre a sensação de que estive mais preocupada em inventar qualquer artifício que mantivesse o vínculo entre os presentes nas práticas que eu oferecia, do que precisamente o trabalho com a arte. Hoje, ao reescrever sobre essas memórias, percebo que essa busca pelo artifício, de fazer conectar um público que vacila, seria a própria experiência da criação em si. Considerando esta elaboração, passo a notar as articulações possíveis para uma ideia de reinvenção a partir do encontro da experiência da loucura com a experiência da criação.

Ponto de partir

Parto da necessidade de transformar angústia em trabalho. Na medida em que pude enxergar por outras perspectivas o universo singular que minha mãe apresentava, passei a arriscar o caminho de trabalhar com arte e saúde mental. Na iniciativa de trazer cuidados para a relação com esta figura-mãe-que-delira, consegui me deslocar de um lugar de negação de sua condição, para um campo mais aberto ao pensamento do que a loucura pode vir a significar. Deste impulso interno, a partir-me do ponto afetivo materno, saio à deriva em busca de outras narrativas da loucura. Com as ferramentas que me eram possíveis, fiz da arte recurso para o exercício de escuta das diversas camadas de verdades que podem se fazer existir por sujeitos outros, sobretudo, aqueles que são ditos loucos.

Ponto de abertura

Recebi de um amigo um registro de escrita de Peter Pál Pelbart, um texto chamado *Esquizocenia* (sem data) em que ele pensa a produção de modos de vida, subjetividade e criatividade a partir da experiência da *Cia Teatral Ueinzz*. Um grupo composto por toda sorte de pessoas: filósofos, diretores, terapeutas, inclusive aqueles que, carinhosamente, são chamados de doidinhos. Um coletivo de teatro que encontra, no modo como se apresenta, um jeito de abarcar no campo da experiência da loucura. Termo cunhado pelo diretor Sérgio Penna para designar essa interface teatro/loucura, não apenas aqueles que são atravessados por ela, mas também quem se permite perceber as oscilações do viver. *Cia Teatral Ueinzz*: território cênico para quem sente vacilar o mundo. A leitura desse texto me abre, porque vislumbro que a ordem do afeto da loucura não está apenas para quem a experimenta em seu corpo, mas também para quem permite conviver e vacilar junto desse corpo. Neste ato de proximidades de pessoas de diversos saberes e formas de exercerem suas existências, principalmente amalgamados pela prática disruptiva da arte, uma espécie de comunidade se funda, sugerindo ou evidenciando que há e que se pode ainda criar diferentes modos de ser e de estar no mundo.

Ponto de letra

Fui acolhida pelos pesquisadores da *Prática da Letra*¹ que investigam as aproximações

¹ Experiências de oficinas de letras que partem do trabalho realizado por Lúcia Castelo Branco (1998) no Hospital-Dia.

entre a escrita psicótica e a escrita poética. Passei a acompanhar as oficinas que acontecem no Cersam Carlos Prates. Neste dispositivo de acolher pessoas em crise, regularmente, encontram-se aqueles que estariam dispostos a se reunir em torno da letra, ela própria, enquanto matéria, nesta categoria de coisa concreta que parece ser domínio da poesia e da loucura. O fato de as oficinas acontecerem periodicamente não significa que os praticantes são sempre os mesmos, pois a crise se apazigua e o participante segue seu percurso para um depois dali. No entanto, uma identidade coletiva também se produz e a concretude das letras sobre o suporte do papel, que se acumulam nos trabalhos de corte e rearranjo dos propositores, denota a marca maciça – no sentido de ser sólida e também populosa – de uma comunidade que chamo de ausentes-presentes.

Da observação dessas dinâmicas, guardo algo que João Rocha, um dos propositores da prática, disse: “Pensar a oficina como um ato, de forma que ela se inicie e finalize no tempo que durar o encontro”. Estar atento à iminência da letra que se arremata em ato, parece ser a própria condição para que a prática continue no seu ritmo e para que algo dela reverbere.

A presença vacilante dos praticantes convida o proposito a pensar formas de estruturar algum aspecto do que se imprime naquele espaço-tempo para (re)apresentar a matéria criada, não propriamente a quem a construiu-escreveu, mas à esta instância coletiva atemporal que os gestos de escrita e arremate inauguram. Tanto inauguram, que a prática da letra se torna um modo de fazer, que se recria no exercício de seu praticar, mas que alcança ainda outros territórios, assim como o lugar em que a encontrei.

Sigo à deriva, contaminada por esta instância da letra e perguntando-me também sobre este lugar performativo que parece ser necessário que o mediador se aproprie para lidar com a efemeridade do ato das oficinas diante do vacilar de seus participantes.

Ponto e linha

Às 11 horas da manhã de um dia deste, caminho em derivações, sem saber que estava um pouco adiantada para a reunião que foi marcada para às 14 horas; conheci a Juliana Saúde, atriz e diretora. Dali, uma parceria infinita se estabeleceu. Entendi que a urgência inconsciente para estar nesse encontro seria para suprir o tempo que passei longe deles, sem saber dessa existência: *Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados*, grupo independente fundado por Juliana e composto por atores-loucos, como se nomeiam Elon, Ludmila, Edmundo, Viviane, Rogério, Germana, Lidia, Neném, Beth, Michele, Theo e por aí vai... Ora presentes, ora ausentes, já que na constituição estrutural dessa comunidade, uma máxima se faz vigente, contrariando certos rigores das relações comuns: vacilar, flutuar, sair-voltar, rondar, aproximar, distanciar, estabilizar, desestabilizar, na maioria das vezes, é possível sem que deixe de haver pertencimento.

Desde que me integrei ao grupo como colaboradora e assistente de criação, noto que o trabalho dos atores revela uma espontaneidade além do normal, ou seja, alguma competência que supera a noção de espontaneidade. No campo da improvisação, o qual me especializei, a palavra espontaneidade é carregada de importância, pois é um aspecto a ser conquistado, trazendo frescor,

vivacidade e surpresa à cena, barrando, o quanto possível, possibilidades de autojulgamento por parte do improvisador, antes que ele traga seu conteúdo a público.

Eu penso que é incrível a maneira como esses atores-loucos se lançam para um mergulho livre no instante, fazendo com que suas subjetividades venham potencialmente à tona no momento da criação – tanto nos ensaios quanto nas apresentações – e me pergunto se isso talvez se dê pelo fato de existir na loucura esse passe livre em direção ao real. Um filtro de camadas muito finas, translúcidas, revelando paisagens internas. Um pensar-em-ato que demarca a potência do estado de presença. Uma urgência de que fale, em-corpo-em-voz-em-alma, a vida em seu estado de sentir.

No entanto, paradoxalmente, observo que a possibilidade do fazer artístico se constituir dentro de uma linha de movimento entre mergulho e retornos, entre idas e vindas, entre arte e vida, na intensidade dos atores – tanto na manutenção do grupo quanto na cena – só pode acontecer, pois, com a precisão da escuta e do cuidado, alguém ali costura-tece-bordeja e, dessa forma, marca aquilo que parecia não ser fixável; registra o que era efêmero; molda o disforme.

Esse exercício de “tratamento” aparece como uma necessidade inerente ao trabalho, apontando à diretora (sem esquecer o fazer dos colaboradores do grupo) seu lugar de invenção diante dos atores. Um trabalho ético e estético que permite com que as singularidades se articulem e tomem dimensão dentro da coletividade do grupo e da criação. Dessa forma, esses elementos essenciais, que cada um traz de si radicalmente, não são propriamente a cena, o espetáculo teatral,

mas sim um recorte tecido em fina costura de muitos retalhos. Como afirma Juliana Barreto (2012): “o que vemos na cena, não são delírios, mas sim puro estado de jogo (...) jogo de dentro, jogo de fora” (p. 121). Mesmo assim, embora haja marcações, aquela vida pulsante não deixa de se revelar nos gestos desse jogo que é também de nos fazer ver o invisível, sustentando ainda os paradoxos que parecem ser essenciais.

Ponto de reinvenção

Certa de que toda vivência prévia nesse campo apontaria um método para a realização de oficinas nos *Centros de Convivência de Saúde Mental*... vacilei.

Não é simples seguir por ali e conseguir ter um grupo coeso e frequente – eu já não deveria supor? Os participantes desaparecem e retornam tempos depois. Horas, dias, meses, anos. Por vezes, começo uma oficina com 10 pessoas, este número se reduz a 5 no meio do dia e, misteriosamente, ao fim, são 20 me perguntando qual texto devem decorar, qual personagem irão fazer e qual será o dia da apresentação. Uma demanda por um tipo de teatro convencional que não sei se sou capaz de atender.

O cotidiano é assim. Seja pelo uso da pura liberdade de ir e vir, seja porque o participante se encontra em uma internação, porque escolheu estar em outra oficina, porque precisou cuidar de casa, de alguém, porque a prefeitura ainda não enviou o vale social, porque está mal, porque está bem demais, porque tem que fumar lá fora e botar o assunto em dia, porque arrumou emprego, por simplesmente possuir uma natureza vacilante, por ser insuportável manter-se na mesma sala

por mais de 5 minutos, por sentir muito sono, por estar impregnado demais, porque morreu, porque é o dia de sua morte, porque precisa catar as folhas do passeio, porque se magoou, porque fez as pazes, porque se magoou outra vez e outra, porque “as vozes não cessam”, porque “meu pensamento quer uma coisa e meu corpo faz outra”, porque estou enjoada da gravidez, porque tenho os pés inchados, porque hoje não levei boas propostas, “porque estou apaixonado por você”, porque o filho morreu, porque o filho continua morto, porque foi fazer matrícula da faculdade, porque o samu chegou pra levar, porque não tô afim, porque saiu outra rodada de café, porque a moça da nutrição chegou, porque tá calor, porque tá frio, porque isso não é teatro, porque é teatro e eu não sou ator, porque agora ele foi se dedicar aos estudos de ufologia, porque a dentadura caiu, porque preciso dar um tiro no banheiro, porque chove, porque chove dentro, porque sim, porque não, porque que foi comer hambúrguer, porque o esquema não espera, porque estou sendo visto, porque “a gente ficou brigando no ponto do ônibus”, porque preciso tomar um ar agora e em seguida mais um cigarro, porque tá na hora do vale, “porque ela me cansou de tanto falar”, porque não tem nenhuma convenção estabelecida que o prenda ali, porque o desejo vacila com uma constância ritmada, ora dentro, ora fora, dentro fora dentro fora, fora... Pelos mais variados motivos, todos ali vacilam! E seguir mesmo assim é uma condição irremediável.

Como fazer teatro (convencional) neste contexto? Por um tempo me demorei na tentativa de responder a esta demanda, buscando dar certa linearidade para aquela realidade nada linear.

Porém, me dei conta de que o exercício de produzir, cotidianamente, artifícios para conectar os participantes às práticas, transformou-se em artefato relacional para a criação. Nossa repertório coletivo acabou por apontar seu devir. Senti emergir nesse ponto um desejo renovado de pensar naquele contexto minha própria criação enquanto artista. Então, comecei a recolher minhas perguntas: Quem pode querer algo aqui? Desejar experimentar formas diferentes de criação me fariam fugir da função a que fui convocada? Fazer parte do processo criativo também enquanto criador é possível nesse contexto? Existiria uma distinção proposito-participante? Como se delimita o movimento autônomo e orgânico do desejo de criação quando ele está posto?

A sustentação destas perguntas levou nossas práticas teatrais a um lugar investigativo, que combinou com o *Espaço Comum Luiz Estrela*. Foi-nos feito um convite para fazer uma intervenção no local em épocas recentes à ocupação daquele casarão. Idealizei uma ação chamada *Em cada esquina tem...* Acolhida pela equipe do *Centro de Convivência Arthur Bispo do Rosário*, convidamos então outros dispositivos da rede de saúde mental, além de artistas da cidade para realizar esta ação juntos. Em uma manhã de sexta, as esquinas ao redor do Espaço Comum estavam tomadas por ações artísticas diversas que aconteceram simultaneamente.

Se, antes, me pergunto desse lugar limite da criação entre participante e mediador, aqui, vejo unidos em comum artistas, participantes e mediadores. Se é necessário demarcar esses lugares distintos entre conviva e mediador, em termos de criação, tornam-se indistintos, sem que o participante perca seu protagonismo.

Foi sob esse efeito de acontecimento, desse o princípio das oficinas nos centros, passando pela experiência marcante no Espaço Comum que as nossas práticas ganharam novas atmosferas e, com isso, a possibilidade de se realizarem levando em consideração as contingências desse contexto como fator criativo. Mantivemos o dia de teatro e também passamos a tocar outras linguagens como a escrita, o vídeo, a intervenção urbana e a ação poética, numa busca pelas materialidades que pudessem continuar funcionando como artefatos-dispositivos-disparadores da ação criadora. Ao contrário da demanda por um teatro convencional, era possível ver novas concepções tomando corpo naquele espaço-tempo em que convivemos: o processo, a aceitação do inacabado, o improviso, o improvisado, a precariedade-consistente, o vacilar entre corpos-matérias-linguagens para construir a identidade daquela comunidade errante – no sentido de derivar e também de não desejar acertar nada.

A criação desse ambiente de escuta permitiu uma maleabilidade para experimentar. Estes processos, nomeei como “ações de segunda”, tanto porque aconteciam às segundas-feiras, como também remetiam à ideia de algo que não se quer em qualquer categoria de primazia. Se por um lado recuso um rigor de teatralidade, a qualidade de nossos modos de derivar acabou por fundar uma prática estética, pois o processo de criar em si tem como elemento estruturante uma peculiaridade que a loucura apresenta: o movimento vacilante da existência em relação ao mundo – ou o movimento vacilante do mundo em relação a existência.

Apontamentos

Quando volto a pensar nos relatos do grupo Ueinzz; quando na prática da letra, elaboro sobre esse fazer necessariamente em ato; quando digo desse modo de costura na criação dos *Sapos e Afogados*; quando dimensiono minha própria busca e recordo de outros tantos depoimentos que pude colher de meus pares em seus processos de mediação em arte e saúde mental, entendo que existe algo que nos convoca ao movimento interno de criar um possível fazer com a loucura, inventando estruturas muito singulares para as diversas práticas, forjando nossa própria reinvenção, embora haja muitas aproximações entre elas.

Eu sinto que esse deslocamento instantâneo de si, ou em si, para possibilitar que algo se produza para formar um novo campo, dá à palavra “criação” a possibilidade de sua potência em movimento, em ato, chamada, então, de ação criadora.

Aqui, é onde constato o vacilar como um princípio intrínseco à ordem da experiência da loucura e também da criação, dando forma à essa ideia extraída do nome do grupo Ueinzz. Se a experiência, no sentido que nos traz Bondía (2002), não produz acordo ou consenso, se por este ponto não se converte em experimento, se o afetamento dos acontecimentos se dá de forma singular, fazendo impossível fixar ação criadora em método, ao mediador, diante da atitude movente dos participantes, subsiste a possibilidade da reinvenção. Não que seja necessário esvaziá-la da bagagem de vivências que carrega e sim poder levá-la a um sentido de refazimento até onde a matéria criada ou uma nova comunidade

identitária possa emergir, mesmo em errâncias, mesmo em ausências, mesmo em ruínas.

Por estas passagens, em que parto do nó materno e teço até aqui, demarcando um trajeto sem ponto de chegada, buscando enxergar na escrita um vestígio de experiência, observo que há na prática uma espécie de formação que não formata, que se estabelece por meio da vivência e de seu testemunho. Então, se algo me forma sem me definir, o que me torno após tanta deriva? O que eu não era antes que agora sou? Quem afirma a existência do campo da mediação em arte e saúde mental senão eu? Senão nós, através de nossos relatos de experiências entre loucura e criação? Entre loucura e arte? Entre arte-loucura? Arte-entre-loucura?

A percepção do reinventar-se é algo que só posso afirmar em mim, no brotamento desse gesto em meu corpo. Mas busco aqui supor que os participantes, que toda a “torcida desejante” a que se refere Pelbart (1993) na epígrafe deste escrito; que todas as instituições da saúde mental, por condição, por ponto de causa, por escolha, por derivação, por imanência, estejam vulneráveis aos efeitos deste acontecimento.

Pensando na perspectiva dos participantes, acredito que possa haver uma relação entre ação criadora, reinvenção e autonomia, já que o contato

com a potência criativa reverbera na apropriação do modo singular de estar e produzir no mundo, nos diversos contextos e situações de vida. Por consequência, na perspectiva das instituições, acredito que este motor arte, vida e autonomia possa favorecer com que toda vivacidade que esse motor revela, provoque dentro dela própria um sentido de transformação orgânica de atualização de suas práticas e estruturas.

Dizer deste lugar é afirmar a saúde que existe na loucura, sem desconsiderar todo o sofrimento que ela possa produzir. Se me permitir vacilar de um lugar me deu a possibilidade de reinvenção, foi porque em um momento passei a estar sensível aos sujeitos com suas loucuras ou mesmo a loucura sem seus sujeitos. E, apropriando-me delas enquanto prática estética, pude devolver a estas pessoas algo que lhes era muito próprio.

Nesse jogo de espelho e reflexo que se constitui em ação criadora, desejo o princípio da lógica antimanicomial: que transpareça a afirmação da vida como potência em suas múltiplas possibilidades de existência. Que possamos tomar a ideia da loucura e da criação como uma espécie de ferramenta de fazer vacilar, viver e transformar em um contexto em que a máxima é o controle e enrijecimento de nossas vidas, de nossos corpos, nossas subjetividades.

Referências

BARRETO, J. S. Em Cena/Saúde Mental: jogo de dentro/jogo de fora. In: MELO, W.; CÉZAR, M. A.; COELHO, M. P.; LOPES, F. M.; MOREIRA, T. *Que País é Este?* Rio de Janeiro: Espaço Artaud, 2012. p. 119-124.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira da Educação*, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BRANCO, L. C. (Org.). *Coisa de Louco*. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

PELBART, P.P. *Esquizocenia*. Núcleo de Estudos da Subjetividade. (sem data). Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinzz.htm>

PELBART, P.P. *A Nau do Tempo-Rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. São Paulo: Imago, 1993.

O Vivido, o Imaginado e o Inventado

Elisa Band

A memória, mesmo no resto de nós, é uma coisa inconstante, esmaecida, parcial, uma rede que não apanha todos os peixes de jeito nenhum e às vezes apanha borboletas que não existem (Rebecca Solnit).

Penélope (VI)
E então se sentam
lado a lado para que ela lhe narre
a odisseia da espera
(Ana Martins Marques).

Listas e delírios

Às vezes gosto de fazer listas. Hoje foi assim: dentes querosene anêmona melodrama espártaco melanina. Se eu usar as listas desse modo, vai muito longe. Seria bom um pouco mais perto do chão, mas não completamente. Como nos coletivos: precisamos de uma certa ancoragem, achar formas para cabermos em um espaço tempo.

Mas, primeiro escrever, ouvir o que pede passagem. Esparramar pensamentos, deixar virem as imagens e só depois achar os sentidos, calcular o quanto de chão nós queremos. Ou, no caso da escrita, também pode ser feita

do outro jeito: esqueleto, argumentação, síntese, ABNT¹. Esse texto foi escrito no primeiro modo, e depois um pouco de síntese, bastante abnt, e o esqueleto pode acontecer de muitas formas possíveis, se desfocarmos do humano ou somente do que tem lastro na realidade. Seguiremos aqui com pedaços, verbetes, trechos esparsos. Alguns fazem linearidade; outros aparecem e desaparecem. Podem ser lidos na ordem em que surgem aqui, mas não necessariamente.

Apresentando os três estudos de caso

Pretendo trazer três momentos de experiências recentes com os coletivos de que faço parte e que tem entre seus integrantes, pessoas com afasia, que tem ou tiveram experiência com a loucura, ou outras particularidades que as distanciam dos padrões hegemônicos de normalidade. Os casos analisados serão retirados das seguintes criações: *Odisseia da espera*², um experimento audiovisual feito em parte como um filme e em parte apresentado ao vivo, com o elenco da ONG Ser em Cena³, apresentado em novembro de 2021⁴; o experimento cênico *Telúrica*, criado com a Cia Teatral Ueinzz e ainda parte de um processo de criação em andamento⁵; e a video-

performance *Cápsula*⁶, feita com a turma do curso de performance do Museu de Arte Moderna (MAM), dentro do programa Igual Diferente⁷.

Olhando para essas últimas criações, percebo (escolho, invento) dois elementos que se entrelaçam e as atravessam: o tempo e a memória. Cada um desses momentos selecionados tem suas especificidades e pede alguns operadores específicos de leitura; mas ambos são experimentações que misturam o vivido, o inventado e o imaginado, assim como pretéritos e futuros, passados e infinitivos, perfeitos e imperfeitos.

A *Odisseia da espera* trata de uma empresa, *Chronos Enterprise*, que tem um plano para lançar no mercado seu mais novo produto, um implante de memórias, para que as pessoas “possam investir em um passado *on-demand* e pular a etapa da experiência, que é exaustiva, desnecessária e incerta⁸”. *Cápsula* parte da sonda/cápsula espacial que foi enviada ao espaço em 1977 contendo objetos e sons que oficialmente seriam representativos da diversidade da vida na Terra. E se criássemos nossa própria cápsula? Usamos esse mote para a criação de um vídeo em que dois alienígenas encontram outra sonda enviada da Terra, contendo uma cápsula com uma outra amostragem, não oficial. E em *Telúrica*, que é parte de nossa pesquisa em andamento, quero analisar um dispositivo de criação em que foi

1 Associação Brasileira de Normas Técnicas.

2 Disponível online: <https://www.youtube.com/live/iN4K3e3eB98?si=K8wxnoBBK4gLTjE2>.

3 Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=iN4K3e3eB98>.

4 Disponível online: https://www.youtube.com/watch?v=kEQZi_zbxj0&t=683s.

5 Esse texto foi escrito em 2022, mas como permanece inédito decidi mantê-lo tal como foi escrito, pois relata um momento mais inicial do nosso processo de criação. Desde lá, já fizemos mais algumas

apresentações na Casa do Povo e no Sesc Pompéia, e estamos às vésperas de fazer mais uma pequena temporada de 4 apresentações no mesmo Sesc Pompéia.

6 Disponível online: https://youtu.be/kEQZi_zbxj0?si=BW2MRmA7yhuuFw0b.

7 Atualmente sou diretora de teatro da Cia Teatral Ueinzz e da ONG Ser em Cena, e no curso de performance do MAM sou professora junto com Leonardo Castilho.

8 Trecho da peça *Odisseia da espera*.

sugerido em um dos encontros para que o elenco criasse pequenas narrativas descrevendo eventos que vão acontecer “aqui” (esse aqui seria no espaço em que nos encontramos atualmente, a Casa do Povo).

Jogar sementes para um futuro, criar passados, desdobrar *aquis*. São tentativas de experimentar outras temporalidades, coletar presentes e lançar alguns gestos, sons e silêncios para um extraterrestre que nos pesque em alguma nebulosa.

Atmosfera

Essa coleta de memórias (*Odisseia da espera*), futuros (*Telúrica*) e presentes (*Cápsula*) são dispositivos de criação e importa menos saber se são reais ou inventados ou a qual tempo pertencem. Do mesmo modo, mais do que o fiapo de enredo que criamos em quaisquer dos casos (fiapo, pois é quase nada e quase tudo ao mesmo tempo: é um dispositivo para que as pessoas possam experimentar outridades, mesmo sendo elas mesmas), o que ancora essas criações é certa atmosfera que pode conter dissonâncias, assimetrias, composições heterogêneas. É só pensar numa floresta e a multiplicidade existencial que ela comporta: é todo um mundo cheio de camadas, velocidades, intensidades, temperaturas. Mas não é só a floresta: o congresso, um açougue, um grupo de dança, (um encontro de formigas?) também tem uma atmosfera. Ou seja, enquanto algumas atmosferas favorecem a vida em sua diversidade, outras procuram achatar ou esmagar qualquer tipo de diferença.

Voltando aos momentos selecionados dos coletivos aqui analisados, importa menos se as pessoas vão se ater ao *tempo* proposto: das memórias (resgate de acontecimentos vividos, por narrativas ou arquivos), dos futuros inventados ou dos presentes escolhidos (ações e movimentos criados dentro do cotidiano), ou a um determinado *lugar* – sala de ensaio onde estamos, uma cápsula alienígena, a casa de cada pessoa – e importa mais ativar em cada pessoa um estado de invenção, um fluxo de dramaturgia (que pode envolver som, corpo, silêncio, dança, hesitação, balbucio). Trata-se, com essas experimentações coletivas, de fazer circular outras dimensões, seja de linguagem, de corpo, de ajuntamento, e esses tempos e espaços propostos nos exercícios, muitas vezes, servem justamente para poder inventar jeitos menos submetidos ao excesso de coordenadas.

Matar tempo, ganhar tempo, perder tempo

Em seu livro *A Nau do Tempo Rei*, Peter Pál Pelbart (1993) nos convida a pensar como seria se existissem lugares, grupos, ateliês, nos quais se pudesse experimentar diferentes tipos de temporalidades:

A questão seria saber como as propostas alternativas em saúde mental pensam preservar a possibilidade de uma temporalidade diferenciada, onde a lentidão não seja impotência, onde a diferença de ritmos não seja disritmia, onde os movimentos não ganhem sentido apenas pelo seu desfecho (p. 41).

E continua: “É preciso dar à loucura (sem substancializá-la) espaços de temporalidade diferenciada, lugares onde um outro regime de temporalidade permita outras coisas. Deveriam existir ateliês de tempo, para loucos e não loucos, pouco importa, onde isso fosse possível” (p.45).

A partir desse trecho, pretendo pensar como esses momentos escolhidos poderiam nos apresentar diferentes temporalidades grupais, e como esses *ateliês de tempo* não aconteceram somente nas dinâmicas e fluxos dos coletivos, mas também nas temáticas dos experimentos criados. Em outras palavras, escrevo de experiências que se dão *sobre e com* outros jeitos de viver o tempo. E colada à essa ideia do tempo, está a memória. A memória como invenção, edição, processamento do vivido, não como reminiscência ou nostalgia, mas como construção de um tempo presente pelas invenções de passados e de futuros⁹.

Odisseia

“Março de 2020, vírus. Não sabemos até quando. Epidemia mundial. Mais do que pensar na peça o objetivo é focar em cuidar das pessoas. Mas nossa área é o teatro. Pensar tarefas, atividades pras pessoas fazerem. Estarmos juntos do jeito que é possível. Ficar vivo”. Fiz essas anotações em março de 2020 no caderno da *Ser em Cena*.

A partir do dia 13 de março passamos a nos encontrar semanalmente pelo Zoom. Ainda não sabíamos a gravidade ou a duração da situação e, aos poucos, quando essas dimensões foram se concretizando o objetivo dos encontros passou a ser estarmos juntos nessa travessia sem data de término, um jeito de passar o tempo (juntos e também entre um encontro e outro). Assim, comecei com pequenos pedidos semanais: prestar atenção nas coisas que você não tinha reparado, mexer o corpo, respirar, histórias da casa, memórias reais e inventadas, escolher objetos e contar histórias desses objetos, filmar uma janela, filmar um dentro e um fora, uma dança com uma parte do corpo, bichos de estimulação, *travelling*, parte do corpo parada, fotos de familiares ou momentos para serem compartilhados, línguas inventadas, deslocamentos pelo espaço em diferentes velocidades, listas de palavras (faladas ou escritas) a partir de algum mote, danças e experimentações corporais em diferentes cômodos, leitura de um trecho de livros, filmagem de trechos da rua, áudios com listas variadas, muitas listas.

Esses eram os pedidos: garrafas jogadas no mar da semana para quem quisesse fazer algo além do que experimentávamos nos encontros. Em um primeiro momento, somente um jeito de estarmos juntos e isso já era muito: ficar vivo, ser parte de um grupo. No início, passamos muitos encontros tentando ajudar as pessoas a entrar na sala virtual e conseguir ligar e desligar câmera e microfone. Aos poucos, fomos além da bidimensionalidade dos *pixels* e do achatamento do virtual e experimentamos as possibilidades desse ambiente: enquadramentos e desenquadramentos, distâncias e proximidades da câmera, velocidades, detalhe e amplitude, sobreposição de

9 Podemos pensar com Bergson que uma pessoa quando lembra, atualiza um passado virtual, que não está disposto como um *hard disk*, mas a partir do presente ela atualiza o passado deste ou daquele jeito, sendo, portanto, a memória, nesse ponto de vista, muito mais uma criação do que um resgate de algo imutável. A partir desse pensamento, imagino que alguém que inventa um futuro, quando ela lembra desse futuro que ela inventou, isso seria como que uma memória de futuro. (Agradeço ao Peter Pál Pelbart pelos aprendizados em relação a diferentes temporalidades, no curso que fiz “O tempo que Somos”, em 2020).

sons, separação de som e de imagem, diferentes espaços domésticos, assim como roupas, objetos e bichos (às vezes também filhos ou amigos). Assim passamos o ano de 2020, tentando achar jeitos de ficarmos juntos dentro dos desastres pandêmicos e políticos que tornavam a nossa vida tão precária. Ao final do ano um mínimo de estabilidade surgiu e imaginamos possibilidades de criação cênica com o elenco da *Ser em Cena*, algo elaborado remotamente com as pessoas dentro das suas casas e apresentado por uma plataforma de *streaming*. Isso foi no início de 2021: eu tinha então mais de dois mil e quinhentos arqui-

vos em formatos variados (vídeos, fotos, áudios, registros de arquivos, mensagens de *whatsapp*). Comecei a separar e catalogar por subgrupos e imaginar uma obra que incorporasse essa multiplicidade de arquivos e, ao mesmo tempo, não fosse mais um diário da pandemia, para poder de algum modo reinventar esse material por meio de molduras ficcionais. Muitas vezes, esse material nem sofre modificações para “caber” em outro contexto, mas o próprio fato de ganhar um nome, uma moldura, faz esse material ganhar outra dimensão poética e ressignificar o acontecimento, embaralhando real e inventado.

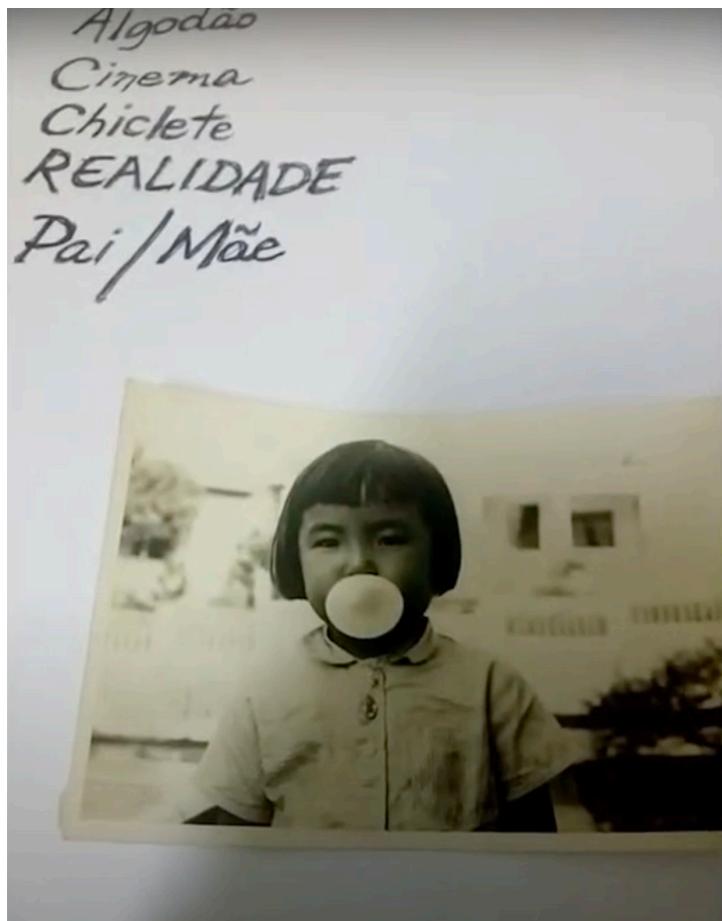


Imagen 15

Então, de posse desse arquivo semi-infinito, como poderíamos usar essas memórias editadas? (e não são todas as memórias editadas?) A partir dessa ideia de memória como ilha de edição, começou a tomar forma alguma narrativa que lidasse com as memórias e suas transformações. Em um primeiro momento, pensamos em fazer a nossa versão do livro “Viagem ao redor de meu quarto”, de Xavier de Maistre que, no século XVIII, ao ser condenado a ficar em reclusão em sua casa, decidiu fazer uma novela descrevendo, ao modo de um guia turístico, o ambiente doméstico. Mas, ainda assim, tudo estaria muito colado na vida das pessoas. Não que isso fosse um problema, porém havia uma intuição de que poderia ser bom algum tipo de descolamento dos dramas e da carga pessoal que esses registros tinham. Era preciso rever essas imagens em outro contexto. Assim¹⁰, surgiu a ideia de uma empresa sinistra que vende memórias implantadas. No início, essa ideia envolvia alienígenas e, aos poucos, foi tomando a forma do que estava acontecendo no mundo e no Brasil com a pandemia, o desgoverno e o descaso com a Saúde já eram tão surreais e distantes do que conhecemos como humanidade, que não precisaríamos implantar um elemento alienígena, já tínhamos o nosso grau de esquisitice suficiente.

Então, há essa empresa que vende memórias implantadas, e o que fazer com isso? Nessa época, uma das atrizes me enviava quase diariamente vídeos de vários tipos: alguns registros de

suas atividades, como ir ao pedicure, ao supermercado, ou preparando a comida; outra parte eram *travellings* com a câmera pela casa ao som de *Radiohead*, onde ora apareciam partes do corpo dela se movimentando, ora ela é quem dançava inventando imagens que rodavam e colocabam tudo em movimento. Em vários deles, havia ela passeando com Capitu, sua cachorra, e conversando com ela ou falando para a câmera em língua inventada¹¹. Abri uma pasta só da Aida, que tinha por volta de 500 vídeos, de dia e de noite, em diferentes lugares.

Esse material deu a ideia de que ela pudesse ser uma espécie de espiã que planeja um curto circuito geral no sistema da *Chronos Entreprise*. Assim, tínhamos como usar esse monte de arquivos, pois os seus passeios, elucubrações e *travellings* seriam como que a trama da sua sabotagem. Decidido isso, passei a agir em duas frentes: por um lado ia criando e ensaiando com o elenco as cenas que dariam suporte a história, algumas aconteceram ao vivo (a reunião da diretoria da empresa para planejar o lançamento do produto) e outras seriam pré-gravadas. Na verdade, esse “ao vivo” serviu para experimentarmos o teatro feito pelo zoom, para ter um evento em que as pessoas e seus familiares estivessem todos assistindo e compartilhando aquele momento, bem como para que pudéssemos chamar o que fizemos de teatro, pois o compromisso com o patrocinador dependia disso.

10 É engraçado falar “assim”, ou “em algum momento”. É curioso como as intuições vão se sedimentando e “de repente” vem uma ideia, mas não sabemos de onde ou quando ela veio.

11 Esse é um procedimento que gosto muito de experimentar com os coletivos com que trabalho, pois liberta a linguagem do seu sentido semântico e da sua submissão às normas da gramática ou do significado. Também no caso de pessoas com afasia, tem se mostrado um dispositivo potente de criação.

Sinopse:

Em um futuro quase distante, acompanhamos o surgimento da Chronos Enterprise, uma empresa multinacional que vende passados. Em meio a treinamentos quânticos, incidentes no setor de tecnologia, pretéritos imperfeitos e memórias desbotadas, a empresa lança no mercado o seu produto: Próspera, o implante de memórias. O que você faria se pudesse comprar a memória do primeiro beijo, de uma viagem de balão ou do cheiro de café? Os momentos inesquecíveis agora têm preço.

Esse fio narrativo da compra e venda permitiu que se usasse o material arquivado e que criássemos novos. Na afasia, algumas palavras, expressões e frases mais utilizadas são as que em muitos casos permanecem. São os trilhos mais sulcados da língua de cada pessoa e também os clichês da linguagem. (Por exemplo, R., que após o acidente, durante um ano só falava o nome da filha; ou P. que só falava a palavra não; ou, então, L. que inventa palavras e frases que inevitavelmente são entremeadas em algum momentos pelas expressões *puta que pariu!* e *bom demais*). Utilizamos desses repertórios para brincar com a ideia de pacotes. Assim, tínhamos cenas anunciando pacotes mistos de memórias e esquecimentos mais acessíveis, (afinal nem a nossa ficção escapou do contexto neoliberal), que incluíam, por exemplo: “eu te amo”, ou “não é com você, é comigo”, “aprovado com louvor”, “trinta e três”, “yes!”, “sério?”, “seu documento está vendido”, etc. Além desse bloco de cenas das ofertas mais acessíveis, havia cenas que tratavam de produtos mais sofisticados, como narrativas de memórias que vinham acompanhadas de fotos feitas

pelo time de especialistas; situações de negociação; leilão de memórias de primeira infância (de acordo com a psicóloga “parceira”, as memórias da primeira infância deveriam ter um valor “diferenciado”, pois ela era o nosso *Big Bang*). Havia também o setor de reclamação, por exemplo, alguém que comprou uma tarde perfeita, mas veio com chuva; ou uma pessoa que foi enfermeiro na segunda guerra mundial e trapezista e quer saber o que mais tem de novidade; tudo devidamente equipado com a gravação do *telemarketing* que ecoa “que a sua ligação é muito importante para nós, aguarde um minuto, quanto dura um instante?”.

Essas cenas descritas aqui foram feitas a partir da mistura de partes de arquivos para que se criasse o contexto da compra e da falsificação das memórias. Além dessas, tínhamos as danças, os aquecimentos e os movimentos, das partes do corpo (que também iam se acumulando, pois os encontros eram todos gravados), que foram editados em uma espécie de dança coletiva final. Depois do curto circuito provocado pelo grupo amnésia, alguém pergunta se então as pessoas perderam tudo, e uma das integrantes do grupo responde que não, cita alguns objetos e coisas que ela enxerga, como o céu, a bolsa em cima da mesa, depois lista algumas partes do seu corpo e responde que tem o corpo. Essa dança final não chega a uma conclusão, mas faz a constatação de algo que, dentre tantos desastres possíveis (de saúde, políticos, climáticos, pessoais, como muitas pessoas que tem afasia conhecem tão bem), é o que permanece quando tudo mais parece sem saída.

Cápsula

A videoperformance feita com a turma do MAM também acaba numa dança no final. O corpo e suas partes, suas velocidades, lentidões, deslocamentos, texturas, consistências. Durante o ano de 2020, os cursos nesse coletivo foram suspensos e, em 2021, quando voltamos virtualmente, o início foi especialmente difícil, pois a heterogeneidade da turma era bastante marcada e novamente o corpo pôde oferecer um pouco de lastro comum, assim como as línguas inventadas. Assim como na *Ser em Cena*, utilizamos os nossos exercícios, improvisos e danças na criação do “enredo”. Mas aqui, o que foi coletado surgiu majoritariamente dos encontros. E, nesse caso, eu experimentamos desde o começo, a partir de uma ideia:

*Em 1977 uma cápsula foi lançada ao espaço com imagens e sons que representassem a vida da Terra. A carga pretendia nos apresentar para eventuais inteligências extraterrestres. Incluía saudações em 55 idiomas, sons de baleias jubarte e uma coletânea de música. E se nós criássemos as nossas próprias cápsulas, o que poderia caber ali dentro?*¹²

Então, depois de definido o enredo pudemos inventar o que faríamos nos encontros. Novamente o enredo era feito de listas, pequenos quadros com “muito mais artimanhas do que conflitos” (Le Guin 2021, p. 23). As improvisações que criávamos, a partir dos estímulos mais diferentes, não seguiam um caminho de se contar uma história linear de algum herói e seus feitos ou

lutas, mas eram coletadas e encadeadas de modo a caber em “uma folha uma cabaça uma concha uma rede uma mochila uma sacola uma cesta uma garrafa um pote uma caixa um frasco. Um contentor. Um recipiente” (Le Guin, 2021, p. 19).

A turma do MAM tem mais o aspecto de um curso continuado, de encontros, do que de um grupo (mesmo que grande parte da turma esteja no curso desde 2011). Nesse coletivo não há a expectativa de produção de espetáculos, o que não quer dizer que eles não aconteçam, mas esse caráter de investigação continuada dá certo compromisso para o percurso. Gostaria de trazer aqui um exemplo que se relaciona com o vídeo mencionado da *Cápsula* e nos traz um caso concreto sobre as condições necessárias para que certas existências, temporalidades, ritmos e singularidades possam emergir. Em nossos encontros durante a pandemia, houve um momento que aconteceu algo surpreendente e emocionante. São palavras vagas e imprecisas, afinal, o que pode ser considerado emocionante? Trago esse estudo de caso também para tentar “dar palavras às coisas que nos deixam sem palavras” (Didi-Huberman, 2016, p. 52).

Temos uma aluna, Alê, que é cadeirante, eu não sei como se chama na terminologia médica a singularidade dela, também não sei qual o seu ascendente, CPF, a cor que mais gosta, se tem medo de algum bicho ou se já viu chuva de meteoros. O que percebo é que ela é muito interessada, curiosa e gosta de inventar jeitos para experimentar as situações que eu e o Léo¹³

12 Sinopse da videoperformance *Cápsula*.

13 Leonardo Castilho trabalha como ator, performer, educador, ativista, MC e produtor cultural; e é professor do curso de performance junto comigo.

propomos, de um modo que o seu corpo todo participe, sem se ater aos limites que o senso comum imagina que uma pessoa em uma cadeira de rodas tenha. Por exemplo, em um determinado exercício, ela pode ir soltando seu corpo até escorregar no chão, mesmo que isso aparente ser perigoso, ou tentar se comunicar do jeito que dá, que às vezes pede um gesto ou um som que não existem na sua tábua de comunicação e, então, ela desenha com os dedos de uma mão as palavras nas costas da outra até conseguirmos entender o que ela quer dizer.

Temos experimentado esse semestre possibilidades de relação entre corpo, som e voz. Victor¹⁴ que faz assistência na nossa aula, também é músico, e no MAM tem alguns instrumentos musicais como um baixo e uma guitarra, além de caixas potentíssimas que usamos nas aulas, pois Léo é surdo e sente a música pela vibração. Victor tem trazido também um controlador midi, que é uma caixinha mágica que produz todo tipo de som incluindo baterias, teclados dos anos 80, sons que lembram filmes de ficção científica e texturas das mais variadas. Temos experimentado várias possibilidades com esses instrumentos. É muito valioso criativamente termos à nossa disposição o baixo, bateria, guitarra e pedais. Os pedais são importantes na criação de atmosferas. O poder dos pedais acontece pela criação de um *loop*, que repete, mas dentro dessa repetição cria algo novo, e também cria uma sobreposição desse novo em cima da camada anterior. Uma nova textura sonora feita de repetições e sobreposições.

Com a turma, temos experimentado a relação entre som, corpo e voz (além destes instrumentos temos também um microfone). Além de conduzir e participar dos exercícios de corpo, eu e Léo também tocamos os instrumentos. Há uma certa horizontalidade no modo como fazemos as dinâmicas desses encontros, participando das cenas e improvisações com os participantes da turma, compondo-com, ou tateando junto, como uma investigação conjunta, mas a partir de dispositivos propostos por mim e pelo Léo e do nosso lugar ali como professores. Instauramos três módulos, ou núcleos, na sala. O único ponto fixo é o Victor, que sempre fica em algum dos instrumentos (e também dá suporte para as pessoas poderem utilizá-los). Antes da criação dos três módulos, já testamos todo mundo ao mesmo tempo, grupos pequenos, *jam session* livre e, o que tem se estabelecido ultimamente, são esses três núcleos: dos instrumentos, da voz e do corpo. Há autistas, cadeirantes, gente com diferentes sensibilidades, percepções e lógicas de corpo, e nós três estamos atentos em como poder posicionar, compor com o corpo junto com cada pessoa para ela experimentar o som de algum instrumento, e o som da sua voz amplificado. Geralmente, fazemos uma disposição palco-plateia, as pessoas escolhem um dos três módulos e fazem uma improvisação. Pedimos que sejam no máximo duas pessoas no módulo do corpo, uma pessoa no núcleo dos instrumentos, que improvisa junto com o Victor, e outra na voz.

¹⁴ Victor Dantas é educador e artista multimídia e, além de fazer assistência no curso de performance, é professor do curso de escultura.



Imagen 16

Depois de alguns encontros de experimentação livre que gerou uma camada de som ininterrupta, outro desejo era que houvesse pausas na improvisação, seja no corpo, na voz ou no instrumento: cada pessoa deveria experimentar pelo menos duas pausas durante sua improvisação. Tanto a indicação do número de pessoas quanto das pausas eram constantemente “desobedecidos”, porém entre o que é pedido e o que é feito acontece outra coisa interessante, que pode ser feita de pausas longuíssimas, de massas sonoras constantes ou, então, de várias pessoas que entram e saem do improviso das outras. Mas, ao mesmo tempo, há mais silêncios e experimentações mais nuancadas do que se tivéssemos continuado a explorar livremente.

A margem para diferentes tipos de entendimento convive com o enunciado, com uma direção proposta, assim como um olhar atento para que as presenças mais espalhafatosas não eclipsem as mais frágeis que precisam de um certo cuidado para existir enquanto criadores de gestos, de cenas, de sons ou de silêncios. Como R. que pega o baixo e fica muitos minutos segurando o instrumento olhando para algum lugar outro e, de repente, toca repetidamente algumas notas para depois voltar para sua longa pausa. Seria um erro abortar esse som que nasce lento, aos poucos, se achássemos que não estivesse acontecendo nada e pedíssemos para ele “produzir” algo, ou achar que terminou e que ele poderia voltar para o seu lugar.

Durante o nosso período *online*, um dia fizemos um exercício em que uma pessoa experimentava produzir sons, pensando mais em volumes, pausas e texturas do que em melodia ou sentido, e as outras pessoas tentavam traduzir com o corpo aqueles sons. Nesse dia, Alê experimentou a potência da sua voz e se animou muito com isso, gritava, sussurrava, pausava e experimentava com prazer essas possibilidades. Ficamos com aquela experiência guardada. Quando voltamos a nos encontrar presencialmente e começamos essas experiências com os instrumentos e voz e corpo, adivinha quem quis ficar no núcleo da voz quase todo encontro? Em seu livro “Existências mínimas”, o filósofo David Lapoujade (2017) investiga um assunto abordado por outro filósofo, Etienne Souriau, a respeito de como certas existências singulares podem ganhar mais realidade, consistência e legitimidade. Para ele,

Tudo se resume a isso: tornar-se real. E tornar-se real é tornar-se legítimo, é ver sua existência corroborada, consolidada, sustentada no próprio ser. Sabemos que a melhor maneira de solapar uma existência é fazer de conta que ela não tem nenhuma realidade. Nem mesmo se dar ao trabalho de negar, apenas ignorar. Nesse sentido, fazer existir é sempre fazer existir contra uma ignorância ou um desprezo. Temos sempre que defender o sutil contra o grosseiro, os planos de fundo contra o ruído do primeiro plano, o raro contra o banal (p. 91).

Essa citação que se refere às diferentes espessuras de existência, por exemplo, a chegada da primavera como existência da qual se duvidava, ou a um triângulo isósceles, ou ao pôr do sol, nos faz pensar na relação de visibilidade e invisibili-

dade de quem pode estar em cena, ou de quem pode existir como uma pessoa em suas diferentes potências, dimensões e direitos, sejam sociais, criativos, afetivos. E uma existência pode ser múltipla. Não se deixar prender em uma expliação ou categoria é um gesto poético e político: “você tem o direito de existir, é claro, mas não dessa maneira, nem dessa outra maneira, nem de nenhuma maneira... a questão é tanto política quanto estética” (Lapoujade, 2017, p. 103). Ainda com Lapoujade, falando de Souriau: “Antes de se colocar a questão do ato criador que permite instaurá-las [as existências virtuais], é preciso se perguntar o que é que permite percebê-las” (p. 41).

A experiência sonora da Alê acabou entrando de modo sutil no vídeo da cápsula. Trouxe-a aqui para ser olhada de perto para pensarmos nesses *ateliês do tempo*, ou nessas diferentes temporalidades que são necessárias. A amplitude dessa voz precisou de tempo, espaço e proteção para existir.

Telúrica

Convivendo com certos coletivos, acontece da nossa ideia de tempo se dobrar sobre si mesma e descobrimos outras ficções diferentes daquelas do relógio ou do calendário. Estou falando da Cia Teatral Ueinzz. Em nossa busca por uma atmosfera há esse tatear junto com as diferentes existências em suas temporalidades: “Existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua. Só existimos fazendo existir. Ou melhor, só nos tornamos reais se tornarmos mais real aquilo que existe” (Lapoujade, 2017, p. 99).

Em outras palavras, para criar condições de surgimento de algo, seja atmosfera, cena ou improvisação, é preciso estar como que na beira de si mesma, pronta para não estar pronta. Há certa blindagem social, interpessoal, uma camada de verniz que deixa a vida um pouco mais protegida e compartimentada, mas também morna e que, num grupo como o Ueinzz, e sua convivência com a loucura, se desmancha. E precisamos achar ferramentas para lidar com esse desmanche: ferramentas grupais, estéticas, afetivas. É um tipo de coletivo que suscita outros jeitos de criar e de existir, próximo a intensidades que estão por aí, mas que acabamos esquecendo ou abafando dentro de padrões, ditos ou não ditos, de linguagem ou de corpo, de língua, de sintaxe, de criação. Para mim, é difícil sustentar esse não saber sobre o que vamos fazer. Mesmo que eu saiba, eu preciso em alguns momentos abandonar esse saber. Em outros, eu preciso saber e conduzir. Diferentemente dos outros coletivos, aqui em alguns momentos há um esgarçamento do tempo que pode ser produtivo justamente por não querer ser produtivo. E, esse encontro, que produz e é feito de tantas indeterminações, também só é possível graças a uma certa atmosfera que é um pouco dada e um pouco construída, e acontece por delicadeza, mesmo que seja intempestiva. Ela acontece entre: tenta se equilibrar (ou se desequilibrar) entre o desmanche da forma e a ordenação excessiva.

Existem os ritmos de cada pessoa que são muito diferentes. Podemos ter uma pessoa que vem de longe e fica o tempo todo em uma janela fumando um cigarro. Por meses. Talvez próximo de uma apresentação ela se junta, peça que eu escreva uma cena e um texto em um papel,

pergunte meu nome e abrimos juntos uma fenda no tempo, onde parece que está tudo igual, mas não está. Esse mesmo ator pode entrar nas cenas da peça da maneira mais precisa possível, participando das cenas previstas e inventando aparições inesperadas. Pode ter outra pessoa que anda entre nós, dança (eu que chamo de dançar, novamente tentando fazer caber o que não cabe, tentativa de fazer pertencer a uma linguagem, ou a uma codificação, algo que transborde dessas categorias). E ainda assim, as pessoas vêm, se encontram, produzimos juntos jeitos de conviver, cenas, silêncios, revoadas. Ao mesmo tempo, não é que o coletivo seja simplesmente uma soma ou uma conciliação dessas diferenças. Esse tatear junto aqui se torna mais radical e exige (insinua, convoca, pede?) invenção, a cada momento, de jeitos de existir e de criar juntos:

Mas há também, no convívio com os loucos, a multiplicidade temporal que desafia a homogeneidade do relógio, e esse desafio nunca é pacífico, pois nunca é pacífica a insubordinação ao tempo societal. Para nós é difícil não só respeitar essa heterogeneidade temporal, como também fomentá-la (o que seria desejável), através da criação de diferentes temporalidades grupais. Não é simples fazer isso tudo e ainda estar atento para as diferenças de tempo individuais, criando certos ritmos, em que uma modalidade temporal possa conectar-se com outra, compor-se, combinar-se, contrapor-se, ressoar, destoar. (Pelbart, 1993 p. 46).

No caso da Ueinzz, essa é uma das chaves para mim, como encenadora: estar atenta aos diferentes modos de lidar com o tempo na condução dos improvisos, exercícios e cenas e nos

momentos de saber abandonar e não fazer. Achar a alteração e a convivência desses momentos. Tentar entender (sentir-com) as temporalidades de cada pessoa, como elas se compõem, se estranharam, se somam, correm paralelas. Reconhecer essas múltiplas temporalidades e propor dispositivos dentro dessa multiplicidade, sejam dispositivos de tempo, de criação, de estar junto, é uma das dimensões da nossa investigação prática. Não basta reconhecer essas diferentes temporalidades, muitas vezes é preciso agir. Se deixarmos cada pessoa com seu tempo próprio e sua singularidade, alguns podem esmagar o tempo-espacço de outros, que são mais tímidos ou têm mais dificuldade de se colocar. Propor alguma coisa esperando que todos façam também é cair na armadilha de uma homogeneização:

Talvez essa seja uma das coisas mais fascinantes e mais difíceis de fazer no trabalho com psicóticos; o multiplicar as formas de conexão, de linguagens, de abordagens, de entendimento. Pluridimensionar o campo. Recusar a homogeneização util, mas despótica em que incorremos às vezes, sem querer, nos dispositivos que montamos quando os subordinamos a um modelo único, ou a uma dimensão predominante (Pelbart, 1993, p. 23).

Na Cia. Ueinzz temos novamente o fiapo de ficção: a indicação de se fazer uma narrativa com algo que vai acontecer *aqui* – no nosso espaço de ensaio – e não somente criar sem algum tipo de parâmetro estético, mas descobrir esses parâmetros no nosso processo. É como se precisássemos não saber juntos em determinados momentos e, em outros, eu posso propor algum

dispositivo que possa se transformar ou transformar o modo como eu propus.

Em um dos nossos primeiros encontros, propus um exercício em que cada pessoa narrasse para as demais algo que iria acontecer “aqui” (nossa espaço de ensaio). As pessoas criaram uma série de narrativas heterogêneas entre si, algumas seguiam a proposta, outras inventavam variações. Selecionei um trecho de cada uma, não a partir de uma parte “principal” ou resumida, mas pensando em uma sequência não linear e contrastante, talvez mais próxima de uma ideia de variedade e variação. Valéria, uma das atrizes, narrou o seu resumo particular do filme *Titanic*. Esse relato se deslocou para outro bloco de cenas, pela sua densidade própria de atuar, sempre se desmanchando e se recompondo ao mesmo tempo, sobretudo pela sua temporalidade, que pode ter durações palavras e pausas muito variadas dependendo do dia, essa cena ganhou vida própria. Ao se abrir a outra temporalidade, ou “abrir o pensamento ao desatino ao invés de enclausurar a loucura com certo conceito de razão” (Pelbart, 2009 p. 19), ao invés de tentar encurtar a fala dela para “caber” na sequência de futuros, ela foi para outro momento, abrindo uma brecha no tempo da cena e da peça.

Então, na cena dos futuros, como a chamamos, narrativas curtas se sucedem e se sobrepõem. E, nessas narrativas convivem conteúdos, jeitos de falar e duração das falas muito díspares entre si, mas que instauram uma coerência própria. É como se fosse um dial de rádio, no qual alguém percorre as estações e fica um pouco em cada uma. A indicação para o elenco é de que cada fala teria começado antes e quando acabasse

a sua fala, é como se ela fosse continuar, de modo que o público vagueia entre uma mulher velha com fios brilhantes e passarinhos e borboletas que saem dos seus ossos depois que a sua pele se dissolve, um palhaço que entra no circo ao som

da orquestra, espetros que se comunicam após um desastre nuclear, uma roseira que vai nascer, Deus que se finge de morto e leva eletrochoques de um anjo, o sono de uma baleia, e alguém pergunta: “mas o que é telúrica?”.



Imagen 17

O que une essas memórias de futuro e tempos tão diferentes é algo muito caro ao grupo, uma poética que não esconde sua vulnerabilidade, que está exposta e, ao mesmo tempo, protegida pela linguagem instaurada. É uma proteção tênue que pode “transmutar o desmoronamento em acontecimento, às vezes até passível de ser denominado de estético” (Pelbart, 2019, p. 273) e ela acontece por um fio: “Tudo pode desabar de uma hora para outra. Que algo inesperadamente desabroche também não deixa de ser uma possibilidade – o fim e o começo das coisas e das vidas atravessam cada partícula do tempo e do espaço”¹⁵ (Martins, 2022). Essa possibilidade de convivência com o desabamento ou o desmanche que, muitas vezes, são escamoteadas, aqui ficam em evidência, suscitando outros códigos de presença e de fruição para quem participa, seja como integrante do grupo, ou como público, seja na cena ou na vida.

Mundos que pedem passagem

Os dispositivos de criação a partir dos tempos diferentes, assim como os enredos, são em certa medida pretextos. Por outro lado, não são, na medida em que colocam algo em movimento, e esse algo é ordem de um virtual que habitamos, ou que nos habita, e que fica à espreita. E essas outras existências de que somos feitos e da qual também fazemos mundo, não acontecem

somente de modo cartesiano, pelas regras e lógicas às quais fomos ensinados/domesticados a seguir. Também se dão a partir de impulsos, desejos, medos, sensações, intuições, imagens. São “gérmenes de outros mundos em estado virtual” (Rolnik, 2018, p. 54) e que, tendo um pouco de condições, passam a existir, tomar forma, e assim não precisamos ficar submetidos somente aos sentidos prontos, tem outros que podem dar diferentes consistências, texturas e densidades para a nossa vida. Mais do que se ater de modo obediente aos tempos sugeridos (presente, passado ou futuro), ou tentar ser fiel a algum enredo, estamos ativando a nossa “capacidade de inventar mundos, de equilibrarmos, na fronteira entre o que é e o que poderia ser, o que ainda não aconteceu e não existe” (Tokarczuk, 2018, p. 88).

A escritora Olga Tokarczuk (2018), ao esmiuçar seu processo criativo, nos conta como uma criação pode dar consistência e legitimidade a certa realidade ou existência: “Alguma vez já pensaram que a fonte da criação literária pode ser o fato de que algo quer ser escrito? Que de algum modo, fora de nós, existem tópicos, imagens e pressentimentos que exigem que os nomeemos e articulemos?” (p. 124). Trata-se de dar lugar para a emergência de algo que, às vezes, podem ser tópicos que exigem uma nomeação ou existência, como a citação acima descreve, ou mundos que pedem passagem, como já mencionamos, ou então podem ser ainda existências mínimas que ganham legitimidade através de um gesto, de uma voz, de uma escrita ou de alguém que lhes dê consistência e existência (Lapoujade, 2017).

¹⁵ Leitura que a psicanalista Alessandra Afortunatti Martins fez do experimento aberto ao público em novembro de 2022, um compartilhamento do nosso processo criativo. O texto na íntegra está disponível online aqui: <https://medium.com/n-1-edi%C3%A7%C3%A3o-sobre-prim%C3%BDos-e-fins-do-mundo-91a9bd-5948fa>.

Duetos

Um dia desses, tinha um varal com roupas secando na varanda e ele estava próximo de um vaso com babosa. As folhas da babosa são hastas longas, de uns 10 centímetros de diâmetro, que saem da terra com pequenos espinhos espalhados no seu comprimento. O varal é daqueles horizontais e havia uma blusa preta de manga comprida nele. Nesse dia, um vento começou a balançar as roupas. A blusa estava em um cabide que o vento balançou de modo que lembrou o tronco de uma pessoa movendo os ombros para cá e para lá. Os braços da blusa entraram nesse movimento, esvoaçaram junto com o movimento dos “ombros” e em um momento agarraram a ponta de uma das folhas da babosa. Ponta da blusa com a ponta da planta. O vento continuava intermitente; quando ficava mais forte, a blusa dançava loucamente com a planta, tronco e braços chacoalhando, enquanto a outra parte do dueto mantinha-se fincada na terra. Quando o vento era suave, ambas as partes ficavam de “mãos dadas”, oscilando em uma dança mais contida. Esse agenciamento heterogêneo planta-roupa-vento-varanda-frio-olhar produziu um pequeno acontecimento, que abriu uma brecha em um dia qualquer. Para isso acontecer, alguém tem que estar suficientemente distraída. É um número pequeno e temporário que junta seres tão diferentes (materiais, vegetais, humanos e atmosféricos) e produz algum tipo de beleza, talvez pela junção inusitada que lembra coisas que existem (a dança) de um modo que ainda não existia, pelo menos pra mim.

Existem os procedimentos e dispositivos e propostas que eu posso fazer com os coletivos, mas existe também um tanto de imponde-

rabilidade, de acaso, de tentar perceber, ou criar condições para que algo aconteça. Desse mesmo modo, eu procuro fazer parte da Cia. Teatral Ueinzz que nunca segue nada à risca e se forma e se desmancha mais de uma vez a cada encontro. Ou da Ser em Cena, com as instaurações de línguas singulares e os jeitos de criar que surgem e se misturam com jeitos de sobreviver. Ou então, da turma da performance do MAM, onde essas diferenças entre os modos de existência são tão exacerbadas. Eu tento achar essa característica atenta e distraída, pensando que, no fim das contas, estamos achando jeitos para estarmos juntos e, nesse tempo, inventamos sacolas, recipientes que façam caber o que surge no caminho (Le Guin, 2021), seja numa sala de ensaio ou em uma tarde de vento na varanda.

Convivendo com esse imponderável, também há um tanto dos meus gestos como coordenadora/encenadora desses coletivos, mas eles existem sempre na tentativa de se mover entre o desmanche da forma e a ordenação excessiva. Entender as nuances que existem entre os excessos de caos e de formatação é uma prática constante que não vai se resolver, mas em cada caso vai ter o seu modo de ajuste e de composição. Para além das temporalidades e do acaso, há a escuta: de um som, de uma voz que transborda, de narrativas e seus possíveis encaixes, de como o silêncio pode ser importante e, para além disso, de alguém que fica fora e dentro ao mesmo tempo: “Estar à escuta é estar *ao mesmo tempo* fora e dentro, é estar aberto *de* fora e *de* dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro” (Nancy, 2014, p. 30). Como encenadora, posso pensar em alguém que propõe técnicas ou procedimentos, ou que não sabe junto, ou que faz listas, ou que

tem sua vulnerabilidade compartilhada na criação, ou alguém que tenta desenvolver uma escuta, que é um pouco de tudo isso, mas não como alguém que chega e age. Talvez, alguém que vai

sedimentando o tempo, os jeitos possíveis e as línguas inventadas de cada coletivo; alguém que nunca cessa de chegar e de tentar escutar o que parece inaudível.

Referências

BAND, E. *Criação com Coletivos Heterogêneos*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção*. São Paulo: 34, 2016.

LAPOUJADE, D. *As Existências Mínimas*. São Paulo: N-1, 2017.

LE GUIN, U. *A Teoria da Bolsa de Ficção*. São Paulo: N-1, 2021.

MARTINS, A. A. *Sobre os Primórdios e Fins do Mundo*. 2022. Disponível online: <https://medium.com/n-1-edições/sobre-primórdios-e-fins-do-mundo-91a9bd5948fa>.

NANCY, J. L. *A Escuta*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.

PELBART, P.P. *A Nau do Tempo Rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PELBART, P. P. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

PELBART, P. P. *Ensaios do Assombro*. São Paulo: N-1, 2019.

ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1, 2018.

TOKARCZUK, Olga. *Escrever é Muito Perigoso*. São Paulo: Todavia, 2018.

Sobre os Autores

Adriana Rolin

Mãe de Zabir, abiyán de Oyá, atriz de teatro, arteterapeuta junguiana, fundadora do grupo Os Inumeráveis no Museu de Imagens do Inconsciente (MII), poeta, escritora dos livros pela editora Metanoia: *Cria jubal, Versos, flores e vaginas, Princesa Obá, Yri-ádobá da ira à flor, Ei, mulher, Ritos de nudez, Pérolas e gozos e Zabir e mãe, universo especial*. Mestra e doutora em artes pelo PPGARTES/UERJ e docente da primeira pós-graduação *lato sensu* Teoria e Prática Terapêutica segundo Nise da Silveira juntamente da equipe do MII e UNIMES-SP. É pesquisadora do MOTIM/CNPQ e, atualmente, sua pesquisa @influxosartaudianos está sediada na Casa Amok com acompanhamento de Stephane Brodt. É pós-doutoranda com vínculo ao Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/UNICAMP com supervisão da Prof. Dra. Ana Cristina Colla.

Ana Karenina de Melo Arraes Amorim

Professora do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFRN. Psicóloga, mestre em Psicologia Clínica e doutora em Psicologia Social. Membro do Observatório de Saúde Mental do Núcleo de Estudos em Saúde Coletiva (OBSAM/NESC/UFRN), do Conselho Consultivo do Centro de Referência em Direitos Humanos Marcos Dionísio (CRDHMD/UFRN). Apoiadora do Movimento Nacional da População de Rua (MNPR/RN) e da Associação Potiguar Plural da Luta Antimanicomial do RN.

Anamaria Fernandes Viana

Possui graduação em Dança (Unicamp), mestrado em Artes do Espetáculo (Université de Rennes, França) e doutorado com cotutela e bolsa cedida pelo CNPQ em Educação (Unicamp) e em Artes do Espetáculo (Université de Rennes II, França). Trabalha como artista da dança com foco na improvisação e composição instantânea desde 1994. De 1998 aos dias atuais se dedica de forma particular à dança com pessoas em situação de vulnerabilidade, transtornos mentais, deficiências e pessoas com TEA, tendo como diferencial de seu trabalho junto a este público a abordagem da dança pelo viés da arte. Realiza suas atividades entre o Brasil e a França, como artista, professora e/ou palestrante convidada de diversas instituições, sejam elas de ensino ou do campo da saúde. Dentro suas produções, realizou documentários, vídeos-dança, peças coreográficas, artigos e livros. Foi professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de

Minas Gerais (UFMG) de 2010 a 2015. Desde então, é professora dos Cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). É diretora artística da Cia. Ananda, na qual dirigiu diversas criações desde 2017.

Breno Lincoln Pereira de Souza Diniz

Poet(a)tor, arteterapeuta, redutor de danos e psicólogo, graduado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e especialista em saúde mental pelo Programa de Residência Multiprofissional da Faculdade de Ciências Médicas (FCM) da Universidade de Pernambuco (UPE). Atualmente, está como supervisor clínico institucional dos Centros de Convivências da RAPS Recife.

Elisa Band

Performer, encenadora e escritora. Formada em Artes Cênicas – Unicamp, foi uma das fundadoras do grupo K, dirigido por Renato Cohen. Foi residente da Akademie Schloss Solitude (Alemanha) e publicou o livro de contos *Perecíveis* (2015). Desde 2011, é professora do curso de performance e de fotoperformance (2022 em diante) do Museu de Arte Moderna – SP, dentro do Programa Igual Diferente. Desde 2016, é diretora teatral da ONG Ser em Cena. Em 2023, apresentou a performance NICA, no Sesc Pompeia, que ganhou o Prêmio Nascente 2023 pela dramaturgia. Atualmente, é doutoranda na Escola de Comunicações e Artes – USP na área de Teoria e Prática do Teatro, e diretora da Cia. Teatral Ueinzz. Suas áreas são teatro contemporâneo, performance e literatura.

Fernando Ramos

Músico, performer, psicólogo e psicanalista brasileiro. Supervisor clínico e analista institucional. Coordenador de grupos e equipes do Hospital-Dia do Instituto A Casa. Cocriador do grupo de teatro como dispositivo clínico das quartas-feiras desde 2007. Cocriador e um dos diretores do GRUPO ABERTO DE TEATRO, até 2024. Criador da oficina-dispositivo clínico banda Compulsão Sonora da qual é coordenador, baixista e produtor musical. Tem desenvolvido pesquisas que exploram a relação entre arte e clínica da saúde mental, criando dispositivos que utilizam a música como forma de inclusão social. Professor e supervisor do curso de Formação na Clínica das Psicoses e Psicopatologias Contemporâneas do Instituto A CASA (São Paulo/SP).

Isis Andreatta

Artista da dança, atua como diretora, dançarina, coreógrafa, arte-educadora e terapeuta corporal. É eutonista (educadora somática) formada pela Associação Brasileira de Eutonia (2018-2024). Graduada em Dança e Mestra em Artes da Cena pela UNICAMP, concluiu em 2023 o programa de mestrado profissional na DAS Choreography na Amsterdam University of Arts – AHK. Codirige e é uma das fundadoras do VÃO, um campo de criação coletiva em dança fundado em 2009 e atuante na cidade de São Paulo. De 2015 a 2022, atuou no Hospital-Dia do Instituto A Casa como integrante e codiretora do Grupo Aberto de Teatro, um dispositivo antimanicomial de abordagem artístico-clínica e desenvolvido junto com pessoas com experiência com a loucura.

Julia Monteiro Schenkel

Psicóloga, doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e mestre em Saúde Coletiva pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Residência Multiprofissional em Saúde Mental Coletiva e Especialização em Educação em Saúde Mental Coletiva (EducaSaúde/UFRGS). Atualmente, atua como Tecnologista em Gestão, Avaliação e Monitoramento no Departamento em Saúde Mental, Álcool e Outras Drogas (DESMAD) no Ministério da Saúde e integra a linha de pesquisa Políticas, Produção de Subjetividade e Práticas de Resistência (PPGSSI UFRN).

Juliana Saúde

Atriz, diretora de teatro, ativista antimanicomial, professora de yoga, pedagoga e, através desses saberes, pesquisa o brincar, a poética da infância e a arte antimanicomial. Há quase vinte e cinco anos se dedica ao trabalho de acolhimento e criação em arte e saúde mental. É fundadora e idealizadora da Plataforma Saúde em Cena, da Ciranda Nacional de Teatro e Saúde Mental e do Sapos e Afogados Núcleo de Criação e Pesquisa em Arte e Saúde Mental, grupo formado por sujeitos atravessados pela experiência da loucura. Responsável pela introdução das oficinas de teatro nos centros de convivência na cidade de Belo Horizonte.

Laís Barreto Barbosa

Psicóloga, atriz, mestre e doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professora da Universidade Santa Cecília, em Santos/SP. Pesquisa e trabalha na interface da produção de saúde mental e grupos de teatro comunitário.

Rafael Costa

Ator, diretor teatral, psicanalista, supervisor clínico-artístico, doutorando em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP-SP) e mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), onde também fez graduação em Psicologia. É autor do livro “A PSICANÁLISE COMO ELA É... pelo buraco da fechadura” (Ed. Patuá). Desde 2010, atua profissionalmente na interface Arte, Clínica, Loucura e Psicanálise. Em 2017, funda a “3C – Plataforma de Pesquisa, Criação e Produção Cultural Antimanicomial”, por onde desenvolve criações artísticas antimanicomiais e os seguintes projetos clínico-artísticos: MULUNGU: CUIDE DOS NERVOS; NUnCA – Núcleo de Criação Antimanicomial – em parceria com o Centro Cultural São Paulo – CCSP; SALA AZUL e CIRANDA NACIONAL DE TEATRO E SAÚDE MENTAL em parceria com a “Plataforma Saúde em Cena”. É cocriador e atual diretor do GRUPO ABERTO DE TEATRO do Instituto A CASA (São Paulo-SP), desde 2017. Em 2024, recebeu o Prêmio Diversidade Cultural – Agente Cultura Viva de Saúde Mental por São Paulo e participou do FESTIVAL DEI MATTI (Veneza/Itália) como um dos representantes brasileiros da atual cena artística antimanicomial.

Renata Corrêa

Formada em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Pediagogia pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, é pós-graduanda no curso Psicanálise com Crianças pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Atuou como mediadora em arte e saúde mental em diversos projetos e instituições. É fundadora da Umpossível, espaço clínico dedicado ao atendimento de crianças na interface entre arte e psicanálise.

Sanny Rhemann Baeta Melo

Psicóloga. Mestra em Psicologia pelo PPGPSI/UFSJ.

Walter Melo

Professor do Departamento da UFSJ. Docente dos programas de pós-graduação em psicologia da UFSJ e da UFJF. Coordenador do Caminhos Junguianos – Laboratório de Pesquisa em Psicologia Analítica (que congrega o Núcleo de Estudo, Pesquisa e Intervenção em Saúde – NEPIS, Grupo Caminhos Junguianos e Cátedra Nise da Silveira). Graduado em psicologia pela UERJ. Mestre em psicologia pela PUC-Rio e doutor em psicologia social pela UERJ. Pós-doutorado pela Sorbonne. Pós-doutorado em Antropologia Social pela UFRJ.



Neste número:

Adriana Rolin
Ana Karenina de Melo Arraes Amorim
Anamaria Fernandes Viana
Breno Lincoln Pereira de Souza Diniz
Elisa Band
Fernando Ramos
Isis Andreatta
Julia Monteiro Schenkel
Juliana Saúde
Laís Barreto Barbosa
Rafael Costa
Renata Corrêa

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ISBN 978-65-8888701-1

